



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**RAQUEL PEREIRA DE LIMA**

**AS TESSITURAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DE DALTON  
TREVISAN E ANTONIO CARLOS VIANA**

**São Cristóvão – SE**

**2014**

**RAQUEL PEREIRA DE LIMA**

**AS TESSITURAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DE DALTON  
TREVISAN E ANTONIO CARLOS VIANA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura e cultura, como requisito necessário à obtenção de título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Jeane de Cássia Nascimento Santos.

**São Cristóvão – SE**

**2014**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

L732t      Lima, Raquel Pereira de  
              As tessitutas da violência na ficção de Dalton Trevisan e  
              Antonio Carlos Viana / Raquel Pereira de Lima ; orientadora  
              Jeane de Cássia Nascimento Santos. – São Cristóvão, 2015.  
              135 f.

              Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade  
Federal de Sergipe, 2015.

              1. Contos brasileiros – Crítica e interpretação. 2.  
Violência na literatura. I. Trevisan, Dalton, 1925- . II.  
Viana, Antonio Carlos, 1944- . III. Santos, Jeane de Cássia  
Nascimento, orient. IV. Título.

CDU 821.134.3(81)-34.09

**RAQUEL PEREIRA DE LIMA**

**AS TESSITURAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DE DALTON TREVISAN E  
ANTONIO CARLOS VIANA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura e cultura, como requisito necessário à obtenção de título de mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dra. Jeane de Cássia Nascimento Santos (UFS)

Orientadora

---

Dr. Carlos Magno Gomes (UFS)

Examinador interno

---

Dra. Silvana Núbia Chagas (UPE)

Examinadora externo

São Cristóvão, SE  
2014

*“Os teus sonhos são maiores do que os meus  
Os teus caminhos bem mais altos do que os meus  
Toma minha vida tudo é teu,  
Toma minha vida tudo é teu.”  
Fernandinho*

## AGRADECIMENTOS

A violência já começa aqui nesta seção. Sei que faltarão palavras e nomes, mas mesmo assim assumo meu ato agressor. Farei como Brás Cubas e começarei pelo final. Ou começo da próxima etapa, quem sabe?

Professora Doutora Jeane de Cássia Nascimento Santos, minha orientadora, sem sua confiança, respeito, orientação, pressão e folga, eu não teria descoberto ser capaz de chegar até aqui. Como uma sábia, soube lidar com meu tempo e minhas dificuldades. Crescemos e aprendemos juntas. Não paremos os nossos cafés, certo?! Obrigada!!!

Obrigada, professor Henrique (o Fávero), por me deixar ouvir suas aulas e me conceder o privilégio de realizar o tirocínio docente. Obrigada! Quero te agradecer mais de uma vez, então vou escrever seu nome novamente: Fávero, obrigada!

Em especial, quero agradecer a minha Banca de Qualificação, que reservou parte de seu tempo para ler e contribuir intensamente com este trabalho. Professora Doutora Adriana Sacramento de Oliveira, obrigada pelas valiosas sugestões que enriqueceram meu trabalho brilhantemente. Professor Doutor Carlos Magno Gomes, obrigada pelo seu carinho e dedicação em me ajudar desde as disciplinas até aqui. Agradeço bastante pela ajuda na qualificação e na defesa, estou aprendendo direitinho, não é?

Não posso deixar de agradecer a minha Banca de Defesa pelo tempo de dedicação para que este trabalho cumprisse seu objetivo. Obrigada, Professora Doutora Silvana e Professor Doutor Carlos.

FAPITEC, sem seu apoio financeiro seria mais difícil me dedicar a minha pesquisa. Obrigada!

Turma do mestrado ou irmandade do Viaduto (Leonor, Gabi, Rodrigo, Cristiano, Fernanda), vocês não têm ideia de como foram fundamentais. Cada risada, cada grupo de estudo, cada suco de laranja, cada bolo, cada café... Vocês são a cola que dá liga a minha vida!!!! Obrigada!

Minha Florbela, Chris. Meu primeiro dia da graduação em 2006 foi com você. A semente da pesquisa foi plantada por suas palavras naquele lugar (UFRN) e naquele dia (31.07.2006).

Oh Dôra, só você me entendia nesses processos. Obrigada pelo cuidado, viu?

Aline Suelen, eu nem morava em Aracaju quando você me seduziu e me trouxe a possibilidade de ingressar no mestrado aqui. Levou até a mim, em terras potiguaras, o

livro de Eco para estudar e me trouxe à UFS pela primeira vez para xerocar o material para estudar para a prova. Obrigada pela ajuda tremenda!

Acássia, minha querida, quantos incentivos e confiança você me ofereceu. Seu carinho, disposição e compreensão me ajudam até hoje. Obrigada pelas dicas, pelo amor e pela companhia. Obrigada por ser quem você é. Vou continuar lhe fazendo cuscuz!

Marialves, o que dizer sobre você?!!!! Obrigada não é suficiente. Quantas horas passamos juntas? Obrigada por falar comigo naquela aula e nunca mais deixar de fazer isso.

Joaquim, foram tão preciosos os momentos que passamos juntos na UFRN. Cada conversa me deixava mais apaixonada pela literatura. Obrigada pela confiança, pela ajuda. As aulas de teoria tinham sabor diferente quando você estava. Obrigada por ser meu amigo. Temos que falar mais de cinema e menos de livros por um tempo.

Professora Alice, você me apresentou à pesquisa investigativa. Apreendi tanto com você, obrigada! Você me viu e viu algo que eu não sabia que tinha nas veias: a pesquisa.

Professor Andrey, você me fez delirar com as teorias da literatura. Obrigada pela ajuda desinteressada na feitura do meu projeto, obrigada por ter me falado de Trevisan com tanto afinho.

Liz, você me trazia oxigênio para o cérebro e isso ajudou bastante!

Silvia Kern, formamos uma dupla e tanto! Obrigada pelos projetos, pelas dormidas e pelo carinho de sempre!

Minha família por herança e os que se tornaram família por pertencimento (não esqueci dos conceitos de sua aula, Jê!), obrigada por acreditarem em mim. Quantas renúncias vocês fizeram para que eu pudesse continuar a trilha.

Pelo apoio, pelo acreditar, por tornar a minha graduação menos difícil, obrigada, Zica. Você sabe tudo que fez por mim! Sabe, antes de mim, onde posso chegar!

Oh Família Renovada, sem as orações de vocês, eu teria ficado no começo da estrada! Obrigada por segurar a minha mão, por me deixar sozinha quando era preciso.

Arleide Lelê Mota, sua linda, a sua amizade e seu filho me fazem tão feliz!

Sydney Eduardo, você me acalmava às vezes, me “sacaniava” sempre, mas me ajudou (mesmo estando em outro país) quando queria jogar tudo para cima e correr ao mar. Obrigada, amigo! A morena sobreviveu.

Como não agradecer as primeiras pessoas que me apresentaram o mundo da leitura. Observar você, Sandra, lendo todos os dias fez com que quisesse imitá-la, obrigada!

Adilson de Jesus, sou muita agradecida pelas aulas de reforço que me ajudaram a desenvolver a rotina de estudos diários e pelos livros que sempre me emprestava para devorá-los, obrigada!

A Dogueria do Artista, a Casa do Chico, a Coutto Orchestra, a Héloa e a Tulipinha, correr para vocês me ajudou a resfriar a cabeça quando não conseguia pensar em mais nada! Obrigada!

Antonio Carlos Viana e Dalton Trevisan, obrigada por me fazer ouvir, ver, sentir um mundo paralelo e genial.

Josenildo, como posso te agradecer? Tantos sacrifícios por mim, tantas ajudas, tantos livros, tantas madrugadas ao meu lado para me ajudar na caminhada. Você não me completa, você faz a minha vida transbordar. Sou tremendamente apaixonada por sua alma. Casaria com vocês todos os dias da minha vida! Obrigada mesmo por fazer a minha vida do jeito que é. Quem seria Raquel sem Josenildo?

O que falar para aquele que encaminhou tudo? Começou me dando a vida, a liberdade, a inteligência, os meios, os todos. Aquele que é Santo, Justo, Soberano, Amoroso, Amigo, Misericordioso, Onipotente, Onipresente, Onisciente, Sábio, Eterno, Absoluto: Deus! Obrigada pelo teu amor que chega a me constranger!

Eu falei que iria cometer crimes, esqueci muitos, coloquei poucos, mas saibam que meu coração está muito agradecido!



Assim, a violência é um aspecto inevitável da história, mas secundário e derivado. Não é o emprego da violência que produz as transformações sociais, são as transformações sociais que passam pela violência.

Ives Michaud

## RESUMO

Partindo das leituras dos escritores Antonio Carlos Viana e Dalton Trevisan, perceberam-se as ocorrências de situações semelhantes que englobam a violência voltada para todos os lados da sociedade, seja ela sexual ou social. Eles produzem textos que de maneira peculiar apresentam essas relações de forma inusitada ao leitor, levando-o a ver muito mais além do que está escrito em cada detalhe. Para este trabalho, recortamos alguns contos destes autores para tentar levantar as tessituras que se constroem a partir da escrita e do estilo de cada um, partindo da temática da violência. Para tanto, escolhemos os contos “A culpada”, “O grande deflorador” e “Ezequiel”, de Trevisan, presentes nos livros *Violetas e Pavões* (2009), *Chorinho Brejeiro* (1981) e *Duzentos ladrões* (2008), respectivamente, e de Viana, “Barba de arame”, “Das Dores” e “Olhos de fogo” nas obras *Aberto está o inferno* (2004) e *O meio do mundo e outros contos* (1993). Além disso, para ajudar a entender esses processos de construção de estilo e a temática vigente, utilizamos de teorias sobre o gênero conto: Moisés (2012), Cortázar (1993); e sobre a violência: Nilo Odalia (2004), Yves Michaud (2001), Moraes (1983), Arendt (1985), Lia Zanotta Machado (1998; 1999; 2000; 2001; 2006) e Rita Laura Segato (1993; 1998; 2003; 2004; 2006), entre outros textos complementares.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan, Antonio Carlos Viana, violência, conto.

## ABSTRACT

Based on the readings of Antonio Carlos Viana and Dalton Trevisan, it was noticed the occurrence of similar situations which include violence directed at all levels of society, be it sexual or social. Both authors produce works that peculiarly exhibit to the readers violent relationships in an unusual manner, leading them to see beyond what is written in every detail of the author's works. Founded on the thematic of violence, we selected Viana and Trevisan's short stories in order to discover the structure created from the writing and style of both writers. To do so, we chose the following short stories: "A culpada", "O grande deflorador" and "Ezequiel", by Trevisan, published respectively in *Violetas e Pavões* (2009), *Chorinho Brejeiro* (1981) and *Duzentos ladrões* (2008); by Viana, "Barba de arame", "Das Dores" and "Olhos de fogo" in *Aberto está o inferno* (2004) and *O meio do mundo e outros contos* (1993). Furthermore, aiming to understand building style processes and the prevalent thematic, we opted for theories regarding the short story genre, such as of: Moisés (2012) and Cortázar (1993); concerning violence we studied: Nilo Odalia (2004), Yves Michaud (2001), Moraes (1983), Arendt (1985), Lia Zanotta Machado (1998, 1999, 2000, 2001, 2006), Rita Laura Segato (1993, 1998, 2003, 2004, 2006), and other complementary texts.

**Keywords:** Dalton Trevisan, Antonio Carlos Viana, violence, short story.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: <i>O meio do mundo para a literatura</i> .....	13
1.1 Antonio Carlos Viana .....	18
1.2 Dalton Trevisan .....	24
1.3 O crime de escolher o <i>corpus</i> .....	39
2 ABERTO ESTÁ O INFERNO: <i>doce mistério da teoria</i> .....	41
2.1 O gênero conto .....	41
2.2 Sobre a violência .....	51
2.3 A literatura e a sociedade.....	62
3 ABISMO DE ROSAS: <i>leitura interpretativa do corpus</i> .....	66
3.1 Das Dores x Maria: do sem nome ao nome próprio .....	66
3.2 Joana x Luana: o escambo sexual.....	85
3.3 A verdadeira culpa: o jogo de empurra-empurra.....	97
4 CONCLUSÃO: <i>Tenha Uma Boa Noite!</i> .....	117
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: <i>Noventa Cigarros por Dia</i> .....	121

## 1 INTRODUÇÃO: *O meio do mundo para a literatura*

*A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obras, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto [...] exterior [...] que desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão "o que é a literatura"?*

Michel Foucault

Ao nos depararmos com os textos literários pela primeira vez, vem-nos à mente a indagação sobre a função da literatura. Muitos podem responder que é apenas entretenimento, ou outros podem dizer que é a “representação” da sociedade. Ou ainda alguém possa perguntar o que é a literatura antes mesmo de saber a sua função. Não é fácil conceituar esse termo por haver campos distintos e conceitos diferentes para tal. Muitos estudiosos procuraram essa definição. Wolfgang Kayser (1963, p. 05) diz que “de acordo com o significado da palavra, abrange toda a linguagem fixada pela escrita”; também buscam explicações Voltaire<sup>1</sup>, Antonio Candido<sup>2</sup>, Fish<sup>3</sup>, Culler<sup>4</sup>. A função do texto literário não é fixo. Todorov (2010, p. 76) afirma que:

a literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

---

<sup>1</sup> “Um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas [...] a literatura designa em toda a Europa um conhecimento de obras de gosto, um veniz de história, de poesia, de eloquência, de crítica [...]. Chama-se bela literatura às obras que se interessam por objetos que possuem beleza, como a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos de alguns antigos filósofos, a cronologia não são bela literatura porque essas pesquisas são sem beleza.” (VOLTAIRE, 1764 *apud* AGUIAR E SILVA, 1988, p. 4-5; *apud* ZAPPONE; WIELEWICKI, 2010, p. 20)

<sup>2</sup> “A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”. (CANDIDO, 2010, p. 83)

<sup>3</sup> “A literatura [...] é uma categoria convencional. Aquilo que será, a qualquer tempo, reconhecido como literatura é função de uma decisão comum sobre aquilo que contará como literatura. Todos os textos têm potencial para isso, naquilo que é possível considerar qualquer trecho de linguagem de tal forma que ele revelará aquelas propriedades presentemente entendidas como literárias”. (FISH, 1980, p. 10)

<sup>4</sup> “A literatura, poderíamos concluir, é um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção. Contrasta com outros tipos de atos de fala, tais como dar informação, fazer perguntas e fazer promessas. Na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de uma revista, biblioteca ou livraria”. (CULLER, 1999, p. 34)

Para Compagnon (2003, p. 37), “do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”. Ainda sobre a literatura, Ítalo Calvino (1990, p. 127) nos diz que:

a excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

Em uma entrevista ao *Jornal Rascunho*<sup>5</sup>, Antonio Carlos Viana, ao responder sobre a capacidade da literatura em mudar o mundo, afirma que ela não tem esse poder. Ele diz que ela não age sobre o indivíduo para lhe conceder consciência, mas para reforçá-la. Para ele, a pessoa que procura a literatura nesse quesito já tem essa consciência. A literatura apenas revigora. Eagleton (2006, p. 10) afirma que a “literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas”. Dessa forma ainda para Eagleton (2006, p.12) “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (grifo do autor); e ainda diz, retomando a fala de Fish, que a “leitura não é a descoberta do que significa o texto, mas um processo de sentir aquilo que ele nos faz” (p. 129). A literatura passa pela relação do que as pessoas fazem com a escrita, assim como o que a escrita faz com elas. Isso justifica, de certa maneira, o motivo que faz as pessoas cada vez mais estudarem os textos literários. Para que haja o desejo de se aprofundar, o indivíduo tem que se sentir atraído por ela.

O que chamamos de literatura é algo arbitrário, pois denominar o que é ou não texto literário perpassa por caminhos de escolhas de determinadas preferências de poucas pessoas. “A literatura é aquilo que é ensinado” (BARTHES *apud* EAGLETON 2006, p. 298). Segundo afirma Compagnon, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é” (COMPAGNON, 1999, p. 33-34). Terry Eagleton (2006, p. 23) discorre a respeito da escolha da literatura dizendo que:

---

<sup>5</sup> Revista *on line*

os critérios do que se considerava literatura eram, em outras palavras, francamente ideológicos: os escritos que encerravam os valores e “gostos” de uma determinada classe social eram considerados literatura, ao passo que uma balada cantada nas ruas, um romance popular, e talvez até mesmo o drama, não o eram.

Contudo, uma coisa é certa, escolher trabalhar com a literatura não é uma tarefa fácil porque ela não nos deixará fechar uma resposta. Aqui dois mais dois nem sempre serão quatro, muitas vezes serão cinco ou cinco mil, porém é uma das mais gratificantes, porque conseguimos concretizar na escrita as relações humanas que vivenciamos, mesmo quando nos faltam palavras.

Essa é uma tarefa pesada para os contistas, que, além de concretizarem relações humanas no papel, esperamos que façam isso em pouco espaço. Alfredo Bosi (2002, p. 09) (grifo do autor), ao descrever o contista, afirma que:

em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. *Inventar*, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real.

É claro que a literatura não tem a obrigação de falar do mundo em si, ou falar dela mesma, mas as relações colocadas diante do leitor nos interligam ao mundo seja ele qual for, visto que “se a literatura não fala do mundo, traz dele muitas versões, que lhe permitem existir no tempo” (SAMOYAUULT, 2008, p.115). Antonio Candido nos diz que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrições dos direitos ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (1995, p. 256). A literatura perpassa pelas questões de cunho social, mas não quer dizer que ela tem a função exclusiva de denúncia; contudo, a literatura é “um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 7). Cabe ao escritor saber administrar os mundos, “real” e “ficcional”, para apresentar ao leitor. Em (TREVISAN, 1981, p. 94, Literatura Comentada), encontramos que:

o escritor autêntico é aquele que tem a capacidade de transcender a realidade contingente e buscar-lhe a verdade profunda. Para tanto, é necessário um

certo distanciamento, a fim de que se torne viável a reflexão sobre o objeto a ser elaborado em sua obra.

Uma força inexplicável oferece palavras para o escritor para que ele narre o que ela mesma não diz. Esta escolha do tema não é tão simples. “Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente<sup>6</sup> como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo” (CORTÁZAR, 1993, p. 154). De mesma opinião, Llosa (1971) diz que “um escritor não escolhe os seus temas, eles é que o escolhem”.

O escritor Antonio Carlos Viana confirma essa ideia em uma entrevista na *Revista Literatura (on line)*. Ele diz: “quando começo a escrever, não escolho o tema, nem personagem, nem lugar. Deixo que as coisas venham da forma mais livre possível, sem censura”. Essa posição é perigosa, pois, se o escritor não preencher nossas expectativas, classificamos os contos como bons e ruins. Cortázar (1993, p. 153) tenta esclarecer a diferença entre contos que possuem qualidade e os que não a têm. Ele nos coloca que:

os senhores já terão percebido que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque, na verdade, a maioria dos contos ruins, que todos nós já lemos, contém episódios similares aos tratados pelos autores citados<sup>7</sup>; a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidades e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista.

Ainda citando Viana, na mesma entrevista ele coloca que o conto pode levar muito tempo para ficar bom tanto pelo poder de síntese que precisa quanto pela capacidade de surpreender o leitor; para que isso aconteça, há a necessidade de trabalhar a técnica literária como anuncia Cortázar acima, procedimento também dito por Edgar Allan Poe (2008, p 10), que afirma que “o efeito alcançado - a beleza da obra e a emoção despertada no leitor - resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensados”. Dessa forma, para ser um bom conto, para além do tema, o texto deve ser impactante ao leitor também na construção formal, como, por exemplo, na maneira que as ideias são postas no papel.

A escrita contemporânea se torna radical em relação à escrita padrão porque os autores que a escrevem valorizam mais a escrita coloquial em detrimento do

<sup>6</sup> Isso ocorreu com Viana ao se deparar com o tema do erotismo. Ele se sentiu compelido a escrever sob essa temática. Veremos isso na seção dedicada a ele.

<sup>7</sup> Os autores a que ele se refere são Katherine Mansfield e Sherwood Anderson



academicismo, visto que “a literatura é uma forma ‘especial’ de linguagem, em contraste com a linguagem ‘comum’, que usamos habitualmente” (EAGLETON, 2006, p.7). Essa quebra não é aleatória, dado que é uma expressão de uma consciência ideológica nesse tipo de literatura que já dava indícios bem antes com Machado de Assis. Essa ideologia se baseava na ruptura das “regras fixas” para escrever o texto poético. Para Lucas (1989, p. 115) “em muitos aspectos, Machado de Assis contribuiu para a modernização do conto brasileiro, já que foi um dos mais influentes autores de nossa literatura e emprega uma linguagem que anuncia modificações que vieram posteriormente”.

Com a revolução dos processos de escrita, temos também a crise dos gêneros textuais, uma vez que a arte literária passa a transitar entre o romance, o conto e o poema, dificultando os processos de categorização. Em virtude dessa característica, temos que partir para a análise de desdobramentos e deslocamentos de cada gênero, e não nos prendermos à sua estrutura fixa, uma vez que não é mais apresentada de forma pré-definida. O gênero conto consegue, de certa forma, se deslocar e se desdobrar mais efetivamente, talvez por ser menor em extensão e estar inserido na modernidade. Para Antonio Candido (1989, p. 210), “o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas quer a invenção e renovação das antigas”.

É um processo de prazer e desprazer que nos invade diante de tanta engenhosidade e percepção do mundo. A temática dos textos nos “agride” a cada página, pois nos assusta e nos força a ver o que muitas vezes maquiemos, como, por exemplo, a violência. A maior parte dos contos dos escritores escolhidos para este trabalho nos traz situações de violências diversas, sejam contra crianças ou adultos, homens e mulheres, ou violências verbais que consideramos “inadequadas” para serem escritas na literatura. Não estamos preparados para ver essas situações tão diretamente no texto artístico causando-nos repulsa, e, no meu caso específico, atração. Berta Waldman (1989, p. 03) afirma que “Dalton Trevisan aponta para a representação do mundo que é nosso, mas que o nosso desejo rejeita”. Isso pode se referir não só a esse contista quanto para qualquer literatura que nos cause desconforto.

Poderemos perceber nos autores escolhidos para este trabalho esses pontos literários apontados nesta seção. Para melhor aprofundamento, daremos início à apresentação dos nossos contistas. Primeiro, Antonio Carlos Viana; e, em seguida,

Dalton Trevisan. Essa parte da introdução servirá para conhecermos os autores por trás de suas obras e refletir a respeito do que já se tem falado deles.

### 1.1 Antonio Carlos Viana

*O que caracteriza a minha literatura são lembranças muito fortes da infância e da adolescência. Uma preocupação muito grande com os que estão à margem, à margem do mundo mesmo: os miseráveis, mas tudo na perspectiva que não é da piedade, pelo contrário, acho que sou muito cruel com eles. São pessoas que estão à margem, mas não é por isso que elas são melhores que as outras*<sup>8</sup>.

(Fala transcrita da entrevista proferido por Carlos Viana ao Encontros de interrogação (2004)

Antonio Carlos Mangueira Viana nasceu na cidade de Aracaju, no ano de 1946. É graduado em Letras - Francês pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), é mestre em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nice na França. Atualmente é professor aposentado da UFS.

Carlos Viana, “desde que se alcança”<sup>9</sup>, teve contato com a literatura. Na educação básica construiu poemas, que segundo ele “era mais uma imitação do que eu li nos livros didáticos” (*Nós da comunicação*<sup>10</sup>, 2011) e na graduação se arriscou a fazer a primeira crônica. Ao conhecer a obra de contos de José J. Veiga, *Os cavalinhos de Platipanto*, percebeu o quanto o conto podia oferecer ao seu leitor, tanto “quanto um bom romance, um bom poema” (*Nós da comunicação*). O fato de ter começado por “imitação” não o limitou no seu processo de criação. Para ele, devemos saber quem são nossas influências para poder eliminá-las. “O bom mesmo é você ter lido um monte de gente e o leitor não descobrir pegadas de ninguém no seu texto” (*Nós da comunicação*). Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 24) diz “o que prova a força particular de uma cultura é exatamente essa capacidade de assimilar sem se perder”. Podemos então dizer que ser antropofágico, no sentido abordado por Oswald de Andrade, é ter influência do Outro,

<sup>8</sup> Essa fala de Viana é bem interessante para a compreensão de sua obra como um todo. Na perspectiva de Antonio Candido (2000, p. 22), “a literatura exprime uma visão coerente de uma sociedade descrita, e que cabe ao escritor denunciar os fatos relevantes, e esta é, sem dúvida, a função social do escritor como sujeito da história”. Também diz que “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (p. 19). O que presenciamos na obra de Antonio Carlos é um recorte tão cruel da sociedade que, particularmente, não estava acostumada a ver. A causa do estranhamento em suas primeiras leituras foi o que promoveu o aprofundamento em suas obras.

<sup>9</sup> “Leio desde que me alcanço” frase original proferida por Viana na entrevista ao site *Nós da comunicação*.

<sup>10</sup> *on line*

mas sem deixar de lado as nossas características. Esse processo é conhecido como braconagem<sup>11</sup>. Viana (2009, p. 01) narra que nem sempre “sonhou” em ser escritor de contos. Começou fazendo poesia, pois achava que era necessária apenas a intuição, mas nós, enquanto estudantes de letras, quando nos deparamos com a teoria literária, percebemos que a literatura não é apenas isso. Carlos Viana (*Nós da comunicação*) nos confessa que:

comecei a escrever por acaso. Não foi algo planejado, que tenha nascido de um desejo obstinado, como acontece com muitos que desde sempre disseram: “Vou ser escritor”. Claro que, um dia, tive meus sonhos de ser poeta, como todo mundo tem. Isso eu ainda estava no colegial, mas logo desisti do intento quando descobri que estar ao lado de um Drummond, de um Bandeira, de uma Cecília Meireles não era nada fácil. Pensava que escrever poesia bastava seguir a emoção porque emoção todo mundo tem. Quando descobri mais adiante que era preciso muita técnica e conheci a obra de João Cabral de Melo Neto, desisti de vez da poesia.

O primeiro conto de Viana surgiu de “uma sentada” em frente à máquina de escrever que comprara com suas economias. Ele mesmo afirma que “saiu uma história estranha, a de um menino cujo irmão parece estar morto e a mãe não dá a menor atenção a ele, atarefada que está em fazer doce de goiaba” (VIANA 2009, p. 11). Esse conto intitulado o primeiro livro do contista. Ele é datado do ano de 1974. Causa-nos a sensação de estranheza a mãe do menino não se desesperar com a situação do filho. Nem mesmo a providência do velório. Viana também passou pela mesma sensação que seus leitores. “A história se desenvolveu por caminhos que eu não suspeitava aonde iam dar. Depois de algumas horas, vi que tinha um conto a minha frente, meu primeiro conto. Eu mesmo me surpreendi com seu desfecho” (VIANA 2009, p. 11).

É um contista que atravessou décadas produzindo uma literatura que impressiona tanto pela qualidade estética quanto pela temática. Ele tem seis livros publicados de contos, sem mencionar livro infanto-juvenil e de redação, os quais são: *Brincar de manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), a coletânea dos livros anteriores *O meio do mundo e outros contos*<sup>12</sup> (1993), *Aberto está o inferno* (2004) e *Cine privé* (2009). Tendo esses livros em mãos para a feitura deste

<sup>11</sup> A braconagem é o ato de um escritor se apropriar sutilmente das influências sem ser descoberto. Para aprofundamento sugerimos consultar HAREL, Simon. *Braconagem: uma apropriação de lugar?* Disponível em: [www.revistabecan.com.br](http://www.revistabecan.com.br) e HANCIAU, N. “Braconagens”. In: BERND, Zilá. (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

<sup>12</sup> Este livro de contos foi colocado, a princípio, como um dos suportes literários para seleção de vestibular da Universidade Federal de Sergipe, mas por pressão dos pais, alegando o conteúdo demasiadamente erótico e pornográfico, o livro foi retirado. Não nos cabe aqui aprofundar essa posição, principalmente com alegações tão destoantes da realidade vivida pelos pais e seus filhos.

trabalho, temos a ilusão de conseguirmos ter a noção da obra completa do autor e dentro de um leque palpável escolher de forma menos exaustiva quais contos poderiam ser recortados para este trabalho. Cada livro e, conseqüentemente, cada conto gera infinitas relações, e o fato de poder ler toda a obra do contista não facilitou a escolha do *corpus* para o estudo em questão. As obras de Carlos Viana não ficaram apenas no âmbito da escrita. O diretor paraibano Marcos Vilar já produziu dois curtas-metragens baseados nos contos “O meio do mundo” e o “Terceiro Velho da Noite”. Os curtas receberam o nome, respectivamente, de *O meio do mundo* e o *Terceiro Velho*.

Para descrever seu primeiro livro, *Brincar de manja* (1974), Danúbio Rodrigues afirma que ele não é uma simples estreia, mas o começo de uma originalidade e de uma densidade da visão de mundo encontrado apenas em escritores maduros e reconhecidos nacionalmente. O seu segundo livro, lançado sete anos depois do primeiro, *Em pleno castigo* (1981), com dezessete contos, não foi diferente. Mantendo a linha temática mencionada pela professora Regina Zilberman, percebemos que Viana tem o foco no estilo de sua obra, que vai revolvendo os personagens e seus leitores. Zilberman (*apud* Viana 1993) afirma que a unidade entre as narrativas faz com que o livro se torne um texto único que converge para “a visão trágica do destino humano”. Essa constatação não vem somente da temática escolhida pelo autor, mas das condições de suas personagens.

O terceiro livro, *O meio do mundo* (1993), foi o grande vencedor do II Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Associação Gaúcha de Escritores e Prefeitura Municipal de Garibaldi. A apresentação do livro foi feita pela professora Regina Zilberman e ela comenta a respeito do livro que o seu universo apresentado é familiar, e o narrador “pertence intrinsecamente a esse mundo, mesmo quando conta as histórias em terceira pessoa” (Zilberman *apud* Viana 1993, p. 10). Ainda fala que seus temas retratam os conflitos e paixões motivados por frustrações individuais

O livro *O meio do mundo e outros contos* reúne uma seleção, feita por Paulo Henriques Britto, das suas obras anteriores. Esse livro contém 30 contos. Britto na apresentação do livro fala que sua prosa tem uma severa economia de meios. Cada livro tem menos de vinte contos e nenhum deles acima de dez páginas. “Cada conto desenvolve uma única situação, lidando com um número reduzido de personagens; a ação é sempre rigidamente contida em estreitos limites de tempo e espaço” (BRITTO, 1993, p. 7).

As palavras em Viana recebem uma carga semântica muito maior do que as que o leitor ingênuo está acostumado. Elas são repletos de liberdade expressiva. Silva (2009, p. 231) afirma que a “irreverência na linguagem das personagens de Viana é uma marca incontestável do estilo do contista sergipano cujos personagens não vacilam ao elaborar um discurso transgressor e sem amarras”.

Ainda sobre a obra de Viana, Britto afirma que é inversamente proporcional a redução do texto com o efeito que a narrativa provoca. Ela geralmente está cravada na crueldade, mas sem perder o equilíbrio. Ainda observa que “a secura da linguagem é impregnada de um lirismo cuja eficácia reside justamente no que tem de contido e inesperado” (p. 08). Viana afirma ao *Jornal Rascunho* que não se utiliza de diminutivos e a emoção deve partir do leitor e não do texto.

O uso do diminutivo geralmente retira da palavra a sequeidão, apresentando uma amenização das sensações. Podemos perceber em alguns contos de Dalton Trevisan, autor também estudado neste trabalho, o uso do diminutivo para construir uma imagem de diminuição da culpa. Veremos isso mais futuramente.

Britto, novamente na apresentação do livro *Aberto está o inferno*, nos diz a respeito da obra do contista que “nos cenários turvos e abafados em que estas histórias acontecem, há invariavelmente um rompimento da inocência, uma rachadura que traz a necessidade imediata de narrar o que aconteceu” (VIANA, 2004). A obra de Carlos Viana é recheada de fantasmas que assombram seus personagens. Como, por exemplo, a infância brutalizada, a solidão dos velhos, o desejo desenfreado pelo sexo ou peso do mundo. Esses espectros aterrorizantes afetam tanto o homem sertanejo de Sergipe quanto os habitantes de “Paris ou no Marrocos” (VIANA, 2004).

Os seus contos em sua maioria retratam o cotidiano não urbano, porém seria um erro delimitar a sua obra como regionalista. Ele ultrapassa essa linha e nos oferta uma literatura universal. À *Revista Outros Ares*<sup>13</sup>, Viana responde que existem escritores que acreditam que devam ser fiéis ao lugar de origem para que tornem suas aldeias conhecidas, porém isso promove o fracasso da obra. Para o sergipano, o importante é retirar o que é comum aos homens para que qualquer leitor se identifique na obra, pois as questões humanas, independente da nacionalidade, são as mesmas. O estudioso Flávio Moura na *Revista Entrelivros*, (2005, p. 42) ao descrever a obra de Viana sobre esse mesmo aspecto, nos esclarece que “é até possível encontrar o semi-árido como

---

<sup>13</sup> Revista on line

ambientação de seus textos, mas ater-se a esse ponto é perder o essencial”. Para Moura (2005, p. 42), o essencial em Viana é sua “habilidade com que maneja a narrativa curta e a capacidade de transformar a riqueza do vocabulário regional não em exuberância de estilo, mas precisão descritiva e sordidez”.

O último livro de Viana, *Cine Privê* (2009), também foi apresentado por Britto e ele afirmou algo interessante sobre a relação do leitor e a narrativa de Viana. Ele disse que o indivíduo que lê se encontra em um ambiente escuro e fechado e observa os personagens em momentos de grande exposição. Porém, não é apenas a exibição da intimidade das pessoas literárias, “é ir além da luz vermelha das cabines privê e revelar os meios-tons” (VIANA, 2009). Ainda afirma que, ao mesmo tempo em que o escritor protege a intimidade do leitor na cabine escura, também o expõe diante de si próprio.

Lendo os livros e observando as falas proferidas pelos primeiros leitores dos textos de Viana, podemos perceber alguns aspectos fixos da obra do sergipano. Uma delas é o fio erótico de suas obras. Para o *Jornal Rascunho*, quando perguntado sobre a erotização de suas narrativas, ele afirma que surgiu após a leitura de *O tempo e o vento*, de Veríssimo. Ele ainda nos deixa claro que não pode fugir desse tipo de literatura. Porém, o erotismo em Viana está lado a lado a um ambiente degradado; todavia a sensação de prazer não é sentida plenamente, visto que o cenário não favorece. A literatura é um processo de intuição e de construção partindo de temas que nos fazem sentir a flexibilidade das palavras no papel, isso não seria possível se o escritor estivesse preso a temas que não aflorassem a fluidez das ideias e das palavras escritas. Segundo Viana, citando Paul Valéry, a inspiração não é do escritor, mas sim do leitor. Cabe a ele aproveitar a leitura. Ao escritor compete apenas o trabalho da técnica. “A literatura, a arte em geral, é muito maior que o artista. Você vai ser sempre um ponto mínimo dentro dela e se conformar com isso” (VIANA, *Jornal Rascunho*).

É notória na obra de Viana a criança como narradora de sua história. O leitor desavisado ao se deparar com sua contística entra no estado de perplexidade com o desenrolar do texto. Segundo Viana (2009, p. 03), ele escreve para o “leitor que é inteligente, que não abandona o conto, aquele inconformado”. Carlos Viana constrói a narrativa “para, no final, o leitor ter uma sacudida” (2009, p. 03).

Estamos acostumados a olhar a criança como um ser inocente, afastado do mundo real dos adultos. Nosso olhar sobre ela é sempre de cuidado, mas a criança na narrativa seca de Carlos Viana nos provoca aflições, pois nos leva ao “desconforto diante dessa infância incômoda” (MARTINS, 2010, p. 290). As crianças desses contos

se afastam do ideal de beleza construído culturalmente. São seres magros, deficientes e sem beleza alguma. Essa criança “diferente” não é invenção do autor. Segundo Jeha (2007, p. 16), “alguns negam a existência do mal, mas a nossa experiência diária do sofrimento é inegável”. Barcellos (2012, p. 04) ao descrever a obra de Viana nos diz que a história trata de tabus em diversos contextos sociais, também não apresenta nenhum caráter moralizante na trama. Afirma que “a estrutura da obra, porém, cria tensões que o leitor talvez não tenha tido em sua experiência cotidiana. A análise, feita no meio acadêmico, muitas vezes ressalta interpretações e identificações que o leitor não faria se estivesse diante daquela situação” (BARCELLOS, 2012, p. 04).

Quanto ao leitor, ele não é obrigado a fazer as mesmas interpretações que o leitor “acadêmico” faz. A literatura de Viana, assim como todas as outras, não tem um sentido único e preso. Cada observador do texto faz as relações nas quais tem conhecimento e experiências vividas ou concebidas no imaginário. Escrever é mudar o ponto de vista do mundo, fazer questionamentos que o escritor não vai responder. Sobram para nós, leitores, formular essas respostas. Elas não serão definitivas, pois nos encontramos em constantes mudanças e finitudes diferentes das obras que se prolongam para além de seus produtores e de seus “devoradores”.

Carlos Viana escreve seus contos de forma a fisgar o leitor pela construção do enredo. “Sorrateiramente, ele vai conduzindo o leitor a sentir-se embriagado por um perigoso e sedutor labirinto de estranhezas” (SILVA, 2011, p. 11).

Geralmente são contos de tamanho médio (quatro páginas), dotados de informações e ao mesmo tempo condensados a fazer-nos mergulhar na mente dos personagens. Não é uma totalidade, mas seus livros consideravelmente são ambientados em culturas regionais interioranas. São ritos de passagem da criança para adolescência, iniciações sexuais, abusos contra a mulher ou mesmo inocências condicionadas ao meio de inserção dos personagens.

Na sua obra podemos ver uma parcela de naturalismo que denuncia situações que ocorrem dentro da sociedade. Não delimitamos a escrita de Viana dentro do Realismo de época passada, mas observamos que dentro da obra, a estilo vianiano, podemos ver situações que ele se propõe narrar que escancaram uma determinada realidade “privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57) e que “visa a envolver o leitor afetivamente na realidade narrativa” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 59). Martins (2010, p. 15) ao falar sobre esse aspecto revela que Viana não perde a dimensão crítica do seu

papel de escritor “frente à insólita e inóspita realidade nordestina”. Ele elabora uma narrativa onde não há lugar para o discurso clichê, “tampouco para as representações panfletárias do real” (MARTINS, 2010, p.15).

Viana não cria do abstrato. Em seu artigo “O conto brasileiro hoje”, ele citando Hélio Pólvora (2002, p. 101) diz que “o escritor consciente, habilitado pelo talento e vocação, jamais cria no vácuo, jamais troca a gravidade pela imponderabilidade”. O ficcionista para ser compreendido deve dialogar com a comunidade.

Não é difícil perceber a genialidade do escritor quando nos deparamos com suas obras. Cada traçado de cenário e de personagens nos leva ao aprofundamento de realidades ficcionais de forma que não nos falem elementos para compreender, mesmo sendo o conto um gênero sintético. Em pequenos detalhes ou gestos, a construção contística de Viana nos faz ver além do que é mostrado, muitas vezes descobrimos a personalidade dos personagens antes mesmo deles se conhecerem. A professora Maria Ivonete Santos Silva (2013, p. 2) descreve satisfatoriamente sobre essa capacidade de produzir excelentes contos. Para ela, Viana é:

dono de um raro talento para expressar com simplicidade e extrema agudeza as dores, as frustrações e os desejos inconfessáveis dos homens comuns, ele consegue, por meio de um meticuloso trabalho com a linguagem – que se apresenta econômica, enxuta, sem exageros ou trasbordamentos –, dar às situações vivenciadas por personagens quase invisíveis aos olhos da sociedade, a exata dimensão de uma realidade dura, hostil, onde violência e a desumanidade imperam enquanto símbolos de um poder e de uma justiça inalcançáveis e absolutamente incompreensíveis, pelo menos para os “desvalidos”.

O que foi exposto até aqui não descreve de modo justo a capacidade de Antonio Carlos Viana ao construir suas narrativas. Não é à toa que uma de suas narrativas está contida no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*<sup>14</sup>. Esse apanhado exposto aqui nos faz conhecer de forma superficial a sua contística e para termos um conhecimento “real” da sua obra é necessário, como leitor perspicaz, adentrar em cada narrativa e enxergar o que ela diz sem se mostrar nas linhas escritas. Agora, vamos ao outro contista em estudo nesta dissertação: Dalton Trevisan.

## 1.2 Dalton Trevisan

*Dalton Trevisan é um escritor muito bom de ler e muito difícil de comentar*  
Marcelo Coelho

---

<sup>14</sup> Organização de Italo Moriconi.



Falar da obra de Dalton é deixar de lado a porção otimista do ser humano e suas relações. Para Joaquim de Oliveira (2013, p. 10), “fechando-se numa psicologia doente, num olhar destruído sobre a vida, a literatura trevisaniana enxerga, no homem, a degradação do mundo, a trágica condição daqueles que não encontram conforto na vida”. A obra em si causa-nos uma repulsa porque apresenta o que não queremos saber das questões sociais e individuais dos seres. Ao mesmo tempo em que assusta, nos atrai, porque sempre somos desejosos a ver as desgraças dos outros indivíduos.

Dalton Jérson Trevisan nasceu em junho de 1925, em Colombo, no Paraná, mas adotou Curitiba como sua cidade, e é por isso que os estudiosos sempre falam dele como “o curitibano”. Estudou na Faculdade de Direito do Paraná e trabalhou na fábrica de vidros da família. Ainda estudante, publicava seus contos em folhetins. Entre 1946 e 1948 liderou uma revista chamada *Joaquim*, que teve apenas 21 publicações, e dizia que era uma homenagem a todos os “joaquins” do Brasil. Essa revista estava ligada a estudiosos e críticos da época e conhecidos até hoje, como Drummond, Otto Maria Carpeaux e José Paulo Paes, traduções de Joyce, Proust e Kafka e colaboração de artistas reconhecidos, como Portinari e Di Cavalcanti. Tinha como principal desenhista das suas capas o Poty. Foi nessa revista que publicou dois livros que hoje são renegados pelo autor: *Sonata ao Luar* (1945) e *Sete Anos de Pastor* (1948). São mais de cinquenta anos de publicações literárias desse contista, por esse motivo torna-se impossível descrever cada obra em particular. Hoje temos uma média de cinquenta livros publicados. Apenas três não são contos: o romance *A polaquinha* (1985) e as novelas *Nem te conto, João* (2011) e *Mirinha* (2011). Os demais são: *A Guerra Conjugal* (1969), *O Rei da Terra* (1972), *O Pássaro de Cinco Asas* (1974), *A Faca No Coração* (1975), *Abismo de Rosas* (1976), *A Trombeta do Anjo Vingador* (1977), *Crimes de Paixão* (1978), *Primeiro Livro de Contos* (1979), *Virgem Louca, Loucos Beijos* (1979), *Vinte Contos Menores* (1979), *Lincha Tarado* (1980), *Chorinho Brejeiro* (1981), *Essas Malditas Mulheres* (1982), *Meu Querido Assassino* (1983), *Contos Eróticos* (1984), *Pão e Sangue* (1988), *Em Busca de Curitiba Perdida* (1992), *Dinorá - Novos Mistérios* (1994), *Ah, É?* (1994), *234* (1997), *Vozes do Retrato - Quinze Histórias de Mentiras e Verdades* (1998), *Quem tem medo de vampiro* (1998), *111 Ais* (2000), *99 Corruíras Nancas* (2002), *Pico na veia* (2002), *O grande deflorador* (2002), *Capitu Sou Eu* (2003), *Arara Bêbada* (2004), *Gente Em Conflito* (com Antonio de Alcântara Machado) (2004), *Macho não ganha flor* (2006), *O Maníaco do Olho Verde* (2008), *Uma Vela*

*Para Dario* (2008), *Duzentos ladrões* (2008), *Violetas e Pavões* (2009), *Desgracida* (2010). *O Anão e a Ninfeta* (2011). *Noites de Amor em Granada* (s/d).

O que falar de um contista que se afastou da mídia e nos faz conviver com a lenda do “Vampiro de Curitiba”? Recebeu essa alcunha com total mérito. Esquivo dos jornalistas, não concede entrevistas e não participa de eventos. Pouco se sabe de sua vida. Para ele, o conto é mais importante que seu contista. Antonio Carlos Viana segue a mesma linha, porém sem muito rigor, já que concede entrevistas e se faz presente em alguns eventos quando convidado. Não é apenas no distanciamento das mídias que esses escritores se aproximam, ambos os contistas nos apresentam textos de ótima qualidade e de aprofundamento inquestionável. Cada um no seu estilo, porém mesmo separados por uma distância espacial, escrevem de realidades tão comuns no nosso cotidiano: a violência. Joaquim de Oliveira (2013, p. 10) afirma que Trevisan tem um estilo elíptico e sua obra é ritmada enquanto invenção. Os contos, praticamente, não têm ações e seus personagens são angustiantes. Dalton desconstrói as narrativas tradicionais, construindo novos modos de narrar e de criar realidades de ficção. Oliveira ainda nos mostra que o mundo dentro da narrativa trevisiana é elaborado sob uma ótica determinista, onde o ser humano não poderia deixar de ser um indivíduo arruinado, pois o mundo a que ele pertence é igualmente destruído. “Esse projeto de representação da realidade estende-se [...] reinventando-se a cada novo conto e constituindo uma marca estética muito particular, espécie de representação literária do mundo que perpassa os textos desse autor” (2013, p. 11 ).

Dalton Trevisan constrói seus textos em um espaço bem limitado, mas com os instrumentos certos levanta “edifícios homéricos”. São contos, em sua maioria, bem curtos, porém com um potencial profundamente sofisticado que nos faz ver até o que não queremos saber. Esse contista consegue escrever em uma página, um parágrafo, um miniconto ou haicai. Em nenhum desses tipos deixa palavras faltando ou sobrando. Vera Maquêa (1999, p. 76) levanta questionamentos sobre esse processo de minimização do texto literário. Segundo ela, o autor se dedica ao enxugamento do texto. Ela se pergunta exatamente o que é excedente em sua obra e o que realmente é cortado. “Se houve a minimização do texto - e houve, isso é constatação - o texto foi ficando mudo e na medida em que foi ficando mudo foi dizendo mais, que "mais" é esse?”.

Alfredo Bosi discorre afirmando que Trevisan tem certa obsessão para captar apenas o essencial que o faz parecer com a crônica. Segundo ele (1995, p. 17), Dalton se afasta da crônica “pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e

faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna”. *Mistérios de Curitiba* é o primeiro livro de Dalton com característica sintética em relação aos anteriores. Sanches Neto (1996, p. 40) afirma que estas histórias curtas não implicam só em economia verbal, mas a “própria pobreza de um mundo. O vazio dessas vidas é captado através do vazio verbal de narrativas lacônicas”. A brevidade nos contos os leva ao limite da crônica como em seu livro *Crônicas da Província de Curitiba*. Marco Chiaretti (1994, p. 07) cria ainda outra imagem da literatura de Trevisan; para ele, “sua arte está na precisão. Trevisan mais que vampiro é cirurgião. Corta obsessivamente a ‘gordura’ das palavras. Deixa o essencial. O verbo. O princípio”. Waldman (1994, p. 5) também não deixa de refletir sobre esse enxugamento da palavra que nunca se esgota em cada republicação de conto. Berta nos leva a pensar no paradoxo para o leitor como consequência desse estilo de Dalton, visto que ele revela um programa estético de enxugamento crescente, de silenciamento da linguagem, em suas obras. “Na medida em que tem por meta o silêncio, ele aponta para o lugar de seu desaparecimento”.

Waldman relaciona a escassez das palavras com o vazio do próprio mundo abordado por Trevisan. Faz sentindo isso, visto que não há em sua narrativa indivíduos completos. As suas relações não trazem completude ao indivíduo. No dizer de Berta Waldman, “as histórias de Dalton Trevisan acham-se animadas de um frio desespero existencial, que o leva a projetar na sua voluntária pobreza de meios as obsessões e as misérias morais do homem da sua Curitiba” (1989, p. 10). Ainda sobre o vazio no corpo da narrativa, Berta afirma que “reduzida a narrativa a um quase-aforismo, à sua instância mínima, ela alcança repetir a desarticulação do mundo contando o vazio do cotidiano” (WALDMAN, 1989. p. 24).

O próprio Trevisan fala de suas reescritas dos textos. É um processo inimaginável, ele passa a “eternidade” reescrevendo os mesmos contos que já foram publicados porque acredita que são intermináveis. Por esse motivo, não podemos pensar que os textos analisados aqui de Trevisan são os mesmos contos republicados em outros livros. Não teremos, é certo, a primeira e nem a última versão de seus contos. Dalton diz-nos que:

(...) Se eu pudesse, recolheria todos os exemplares que existem. Por outro lado, a gente não precisa se assustar nem ficar preocupado: o que não é bom desaparece por si. Mas eu sempre posso dar uma ajudazinha, né? Aliás, eu estou fazendo isso com a própria biblioteca pública. Tem a seção de documentação que possui um exemplar de cada edição, mas na pasta de

consulta eu consegui trocar tudo pelas últimas edições... Já pensou estudantes que fazem pesquisa encontrando livros com o mesmo título e seis textos diferentes? Dá uma puta confusão! É, no fundo, uma peculiaridade. A maioria dos escritores não toca mais no texto depois da publicação. No meu caso, não. Eu reescrevo e acho que é para melhor. (TREVISAN *apud* MONTEIRO, 2000, p. 19-20)

Dois exemplos dos muitos enxugamentos dados por Trevisan em seus contos podem ser vistos no primeiro parágrafo de “Cemitério de elefantes”. Na edição de 1964 e de 1979, temos respectivamente:

Há um cemitério de bêbados na minha cidade. Nos fundos do mercado de peixe e à margem do rio ergue-se o velho ingazeiro — ali os bêbados são felizes. A população considera-os animais sagrados e provém às suas necessidades de cachaça e peixe com pirão de farinha. No trivial contentam-se com as sobras do mercado.

À margem do rio, nos fundos do mercado de peixe, ergue-se o velho ingazeiro — ali os bêbados são felizes. A população considera-os animais sagrados, provê às suas necessidades de cachaça e pirão. No trivial contentam-se com as sobras do mercado

E no conto “A casa de Lili”, na edição de 1964 e na edição de 1975, temos também esse processo reducionista. Como podemos ver nesses trechos:

Qual não foi a surpresa de d. Carlota quando um ano depois, bateu à sua porta um moço moreno, de bigodinho, que se apresentava para casar com a moça, depois de ver-lhe o retrato na gruta. (1ª ed.)

Qual a surpresa de D. Carlota, um ano mais tarde bateu à porta o distinto moreno de bigodinho, que se apresentava para casar com a moça da gruta. (4ª. ed.)

É clara, comparando os dois textos, a sequidão com que o contista vai aperfeiçoando os seus enredos. Berta Waldman (1989, p. 24) fala-nos que “a elipse, a pausa, o corte abrupto, as frases reduzidas, compõem as fortes marcas do estilo de Dalton Trevisan, pode-se observar um caminho de redução da linguagem”. Essa linguagem incorpora o implícito.

Trevisan afirma: “nunca termino de escrever um conto. Cada vez que releio, reescrevo. Segundo os críticos, para pior” (NAROSNIAK, 1968, p. 08). Otto Lara Resende aborda dois pontos interessantes sobre a sintetização da obra trevisiana. O primeiro que nos parece contraditório, mas totalmente compreendido quando lemos as obras de Dalton, é a de que o seu silêncio é sua maneira de dizer muito e de que esse vazio de palavras só completa o texto literário por ele se basear em leitor capaz de

preencher tais lacunas. É um leitor experiente e maduro para saber ler as suas literaturas. É uma espécie de “silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23). Para Resende, as palavras em Dalton são simples, e do “silêncio pode-se dizer que é à sua maneira eloquente, já que alcançou uma insubstituível função na técnica, na arte e no texto do contista” (RESENDE, 1986). Dalton Trevisan confia em sua técnica e no leitor. Trevisan desafia o leitor, sobretudo aquele que, teimoso, conhece o código do escritor e sabe que suas histórias se escrevem com palavras e com silêncio (RESENDE, 1986).

Sobre a importância da interação do leitor para decifrar as relações na contística de Dalton, Eliana Yunes (2002, p. 21) promove uma reflexão afirmando que a obra é mais que algo objetivo, “ela interage com a experiência inalienavelmente subjetiva do leitor. Nela o leitor intervém de modos diversos, ‘preenchendo lacunas’, suplementando significações”.

Parece uma tarefa difícil para o leitor. Ter que trabalhar em conjunto com a obra para firmar uma compreensão. “Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” (EAGLETON, 2006, p. 113). Esse processo é um resultado novo, visto que por muitas vezes o papel do leitor era apenas “ler” o exposto. Wolfgang Iser (1996, p.10) ao falar sobre o leitor e a recepção nos diz “que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades.” Como leitores, podemos dizer que o texto torna-se mais vivo quando interagimos com ele. Ainda para Eagleton (p. 121), “o tipo de leitor que a literatura afetará mais profundamente é o que já está equipado com a capacidade e as reações ‘adequadas’; aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias”. Cabe àquele que ler construir o texto lido de forma coerente. “Na literatura, a morte do sujeito criador modifica os estatutos do escritor e do crítico. Desaparece paulatinamente a relação autor/obra/leitor para surgir a noção do texto como espaço construído no momento da leitura, no leitor” (VILLAÇA, 1984, p. 22). Eco (2005, p. 48) diz que “poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor [...], flutua [...] no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis”. Fica claro aqui que as interpretações são do campo do provável e não do impossível.

Tanto Carlos Viana quanto Dalton Trevisan fogem da formalidade da língua escrita brasileira. Eles nos impactam com expressões vocabulares que fazem nossos olhos saltar de estranhamento. Bosi (2002, p.18) fala ao descrever a escrita do paranaense que a “forma dessa prosa está em recortar tão cruamente situações

exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos exemplares”.

A palavra estranhamento é perfeita para apontar o que senti quando pela primeira vez vi/ouvi/li as obras desses escritores. Foi uma interação que cresceu aos poucos, mas cravou a sensação de não conseguir mais parar de ler esses contos. Uma das ideias mais conhecidas do Formalismo Russo é o conceito de estranhamento. Algumas traduções utilizam o termo singularização, que também nos dá essa mesma ideia de unicidade. O produto do processo artístico, seja ele obra de arte ou literatura, deve nos causar diferença, pois o que se tornou cotidiano não nos provoca reação catártica ou epifânica, pois se automatizou. A arte não veio para estar no comum, mas para estar no lugar de diferença. Isso é o que faz a arte ser arte. Chklovski (1976, p. 45) afirma que:

eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.

Dessa forma, o que nos atrai ou repele na literatura é o estranhamento ou singularização. Para Eagleton (2006, p. 6-7), “os formalistas consideram a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência linguística: a literatura é uma forma ‘especial’ da linguagem, em contraste à linguagem ‘comum’”.

No meu caso, em particular, a desautomatização me atraiu para o estudo desses contos. Como chamar conto um texto de um parágrafo<sup>15</sup>, um texto em versos<sup>16</sup> ou um texto de duas linhas<sup>17</sup>? Isso tudo são questionamentos inevitáveis que levantamos quando estamos familiarizados com a literatura. Adotamos a ideia de Giardinelli (1994, p. 26) para a definição de conto breve. Para ele, o conto breve é o texto que apresenta apenas uma situação narrativa formulada num espaço imaginário “e num decurso temporal, embora alguns elementos desta tríade (ação, espaço, tempo) estejam apenas sugeridos”.

<sup>15</sup> Conto “Nadinha” de Carlos Viana

<sup>16</sup> Conto “A pensão” de Dalton Trevisan

<sup>17</sup> Conto “47” da obra *99 Corruíras Nanicas* de Dalton Trevisan

Também são estranhas as divergências de opiniões de leitores e críticos que aprovavam ou não esses contos por trazerem desconforto temático ou formal. Como os mesmos escritores podem atrair e repelir tantas pessoas? A exemplo disso temos o que Carlos Heitor Cony na apresentação da segunda edição do livro *Novela Nada Exemplares*<sup>18</sup> (1965) revela:

há tempos, quando da estreia de Dalton Trevisan em livro, justamente este *Novelas nada exemplares*, Otto Maria Carpeaux cometeu, a meu ver, um excesso de rigor crítico. Impressionado por aquilo que chamou de “provocação” (o título inspirado ou contra-inspirado em Cervantes) mestre Carpeaux fez restrições ao livro. Mas o próprio fato de Otto Maria Carpeaux despencar em cima do estreante todo o peso de seu laboratório crítico já revelava alguma coisa. Pois em Dalton Trevisan nascia o grande contista nacional que hoje todos admiramos. Mesmo naquela crítica feroz, Carpeaux reconhecia em Trevisan o “observador atento dos pormenores da realidade”. E apontava que “talvez a sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano”.

Com isso podemos começar a compreender a maestria do conto, independente de quantas palavras tenha. Essas perguntas sobre o que é ou não conto não são exclusivas deste trabalho. Marcelo Spalding (2008, p. 10) também levanta essa problemática sobre essas ideias que surgem quando nos deparamos com uma estética de contos diferenciada do comum. Ele nos diz que “como é possível um texto tão pequeno causar tanto impacto? Em outras palavras, como é possível um texto de menos de 50 letras produzir um efeito no leitor tal qual um conto de Poe ou Hemingway? Aliás, será que produz tal efeito?”. Ele segue seus questionamentos levantando a hipótese de ser possível se fazer compreender com tão poucos elementos.

É possível sim que o texto, por mais curto que se apresente, seja bem compreendido. Todos os elementos devem levar o leitor ao ponto essencial que é o seu fim. Faccioli (2000, p. 32) sobre esse ponto nos diz que é necessário “que não haja uma só palavra em todo o texto cuja tendência, direta ou indireta, não se aplique a este desígnio preestabelecido”. Giardinelli (1994, p. 38) afirma que o “autor deve encantá-lo, fasciná-lo, comprometê-lo, tornando a continuação da leitura indispensável, transformando-o em sócio na empresa do conto”. O leitor, portanto, é importante para esse entendimento. Faccioli ainda nos diz que “um conto é uma estrutura armada de

---

<sup>18</sup> “Mesmo sendo o primeiro (se, como o autor, renegarmos as publicações fora do mercado), este livro o transforma numa grande revelação. A sua novidade acabou desencadeando um preconceito em relação à sua obra posterior: criticam-se os demais livros e, a cada nova publicação, as críticas se intensificam, em função de o autor continuar circulando dentro daquele universo de estreia. Por isso se diz que *Novelas Nada Exemplares* é sua melhor obra”. (SANCHES NETO, 1996, p. 13)

‘maneira inteligente’, que pede e convoca a participação intelectual de seu leitor, sem que se o subestime ou superestime” (2000, p. 68).

Assim são os contos dos nossos autores. Para Bosi (2002, p. 09): “o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção”. São misturas de estruturas que abordam, em sua maior parte, a violência do cotidiano e palavras que nos rubificam quando as lemos em voz alta. Ainda Bosi (2002, p. 18) nos revela que:

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”. O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara.

Diversos escritores trataram dos temas de violência e degradação humana, isso não é novidade; porém, não se torna um tema cansativo, visto que a literatura tem o poder de se renovar. Sobre isso Samoyault (2008, p. 75) diz que o texto literário acarreta a retomada, “a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente, e do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura”.

Fábio Lucas (1989, p. 130) ao falar sobre Trevisan afirma que ele tem uma “obsessão do escatológico”, mas o seu acabamento literário é altamente intelectual, servindo de prisão ao leitor, “na medida em que o ficcionista se mostra senhor de variada técnica de provocar o espanto, o esplendor e a riqueza do ato de narrar” (p. 130).

Ainda sobre a ideia do causar espanto ao leitor, Lucas (1989, p. 133) fala que a literatura trevisiana “legitimou o uso do palavrão como forma de exprimir o inconformismo com as regras, assim como o uso da obscenidade indica a exaustão do impulso erótico”. Não só nesse escritor, mas em Antonio Carlos Viana, observamos uma linguagem que também exprime, de certa forma, a fuga dos padrões considerados adequados para a literatura. O que percebemos é que esses autores levam a fala do cotidiano para a literatura para deixá-la natural; e simples e não o oposto, como os modernistas, que procuravam poetizar o cotidiano e causar a diferença na linguagem.

Mário da Silva Brito (*apud* Gonzaga 2004) ao descrever o mundo literário contido na obra trevisiana afirma que ele é o contista das guerras surdas ou não entre homens e mulheres. “Seus personagens masculinos e femininos são eternos inimigos,



envoltos pelo tédio, desgastados pelo convívio, demolidos pela mútua decepção, adversários irados e agressivos a se ferirem incessantemente”. Porém, “a impressão que fica, quando se leem as histórias de Trevisan, chega a ser a de uma apologia do machismo, de um enaltecimento da dominação social masculina” afirma Joaquim de Oliveira (2013, p.36). Miguel Sanches Neto (1996, p. 56), refletindo sobre essa questão, afirmou que o poder do homem é um fingimento para manter as aparências; as relações se tornam caricaturais em Trevisan porque “a cópia de comportamentos que já não podem ser plenamente exercidos”. Trevisan explora isso nos personagens que tentam viver num mundo que não lhes pertence.

Não podemos classificar o texto de Trevisan como machista ou feminista. A guerra e devastação afetam os dois gêneros indistintamente. “O autor, testemunha ocular da história, registra os acontecimentos. Mas não defende ou acusa João ou Maria. Não há juízo. Mas também não há redenção” (PINHEIRO, 1986, p. 186). Sanches Neto (1996, p. 41) afirma que “as relações de poder, efetivamente, se manifestam no cerne dramático-cômico destas histórias, mas sem que o autor defenda esta ou aquela causa, pois está interessado em fazer uma radiografia imparcial das podridões matrimoniais”.

Cony (1965) no livro de Trevisan *Novela Nada Exemplares* comunica que:

Trevisan situa-se na linha nauseada da literatura, aquela linha que não usa a literatura para salvar ou para acusar o homem, apenas para aproximá-lo de nossas retinas, mostrá-lo a nós mesmos, e, através de diferentes planos, através de diversos retratos, constatamos que somos iguais a ele, que somos nós mesmos esses eternos noivos de província, esses ébrios e desesperados das noites de garoa, esses estupradores enviados das beiras de estrada.

Heróis são anti-heróis, e mocinhas são bandidas. Isso faz sentido quando pensamos que o indivíduo não é um ser único, nem mesmo dual, dentro do ser humano há uma mistura de sensações e personalidades que fazem ora se apresentar de um jeito, ora de outro totalmente diferente. Esse resultado imparcial de julgamento pode se dar pelo “discurso que jamais nomeia agentes e causas. Por isso mesmo, é mais eficaz. Reduplica o próprio processo de manutenção ideológica enquanto tal: universalizante e natural. O texto trabalha a crise por dentro sem injetar-lhe nenhum tipo de solução ideal” (VILLAÇA, 1984, p. 11).

Os personagens não são seres diferentes de nós, leitores. Eles apenas resolvem, ou não, os conflitos de forma diferente da qual imaginamos. As resoluções apresentadas nos parecem mais tolas do que as nossas formas de resolver os nossos próprios dilemas.

Por estarmos externos ao enredo, sempre pensamos em alternativas para resolver os problemas dos personagens, mas eles nunca escutam as nossas sugestões.

Pensar na obra de Trevisan superficialmente não revela o que está por trás dos conflitos humanos. É a “humanidade em conflito constante consigo mesma” (SILVERMAN, 1982, p. 86). Não é a guerra entre os seres em que se deve pensar somente, mas no motivo que desencadeou isso. Ao cavar mais fundo, vemos que por trás desses personagens que sofrem o tempo inteiro e tentam momentos de felicidade pelo vício ou o sexo desenfreado está a eterna solidão humana. A relação é de mais perdas do que ganhos na vida desses indivíduos e do fracasso de suas famílias.

Roseli Rosalino (2002, p. 47) sobre a temática comum do paranaense diz que “Trevisan não se interessa por problemas metafísicos. Para ele só interessam os recortes do cotidiano, onde brota a violência, o sexo, o desprezo, o desamor. João e Maria são os protagonistas símbolos do trágico”.

Marcus Souza (2011, p. 11) fala a respeito das relações familiares na contística de Trevisan. Para ele, os papéis tradicionais de marido e mulher na Curitiba ficcional está em descompasso. O patriarca é contestado pelos filhos, humilhado pelo chefe de trabalho e desrespeitado pela esposa. A mulher, no adultério, encontra o prazer e a liberdade sexual, além de sua afirmação enquanto indivíduo, e a “negligência das atribuições maternas tradicionais, por exemplo, é uma das formas assumidas pela crise do papel da mulher dentro do casamento e da família em sua representação nos contos de Dalton Trevisan”.

Dalton só deu duas entrevistas. Pelo menos é o que todos acreditam e podem comprovar. A primeira foi no ano 1968. É certo que as entrevistas não foram de livre e espontânea vontade, faziam parte do requisito para receber o prêmio dos festivais que Trevisan ganhava. Segundo ele, não esperava ganhar o prêmio, visto que havia muitos contistas talentosos. “Foi uma surpresa porque o Brasil possui muitos bons contistas” (*Gazeta do povo*, 1968). A seleção foi para o I Concurso Nacional de Contos, promovido pela Fundação Educacional do Paraná. Sendo a primeira entrevista do “vampiro”, esperávamos que ele dissesse mais. Todavia, se esquivou deixando poucos pontos de vista e poucas revelações de seu cotidiano particular. Nessa entrevista, ele afirmou que escreve quando está inspirado. Pelo fluxo de publicações podemos imaginar que isso acontece o tempo inteiro. Também disse que Machado de Assis é o único clássico da literatura brasileira. Muniz Sodré, no prefácio da obra *Cemitério de Mitos: Uma leitura de Dalton Trevisan*, escrita por Nízia Villaça (1984, p. 09), afirma

que “Dalton é dos poucos escritores brasileiros, após Machado de Assis, que conseguiram dar à sua ficção um tom universal”. Parece-nos que Machado de Assis é a influência mais significativa para o paranaense. Ao aconselhar os novos escritores, afirma que “tenha talento” (*Gazeta do povo*, 1968). Parece um conselho bem presunçoso. Joaquim de Oliveira (2013, p. 24) ao tecer um comentário sobre esse conselho de Trevisan nos diz que:

“tenha talento”. A resposta, além de um tanto ríspida, também nos soa prepotente e arrogante – e, por isso mesmo, irônica –, pois, se levarmos em consideração que o próprio Trevisan acabara de ser premiado nacionalmente como escritor, essa seria também uma forma de afirmar “Tenha talento, *como eu tenho*”.

O prêmio ganhado foi de doze mil cruzeiros novos. Como leitora, não estou distante de imaginar sobre o “mito do vampiro” ao idealizar quem é esse Dalton Trevisan que se exclui tanto do convívio midiático. Essa figura mitológica de sugador de sangue só pode ser alguém isolado e sem família, como são os seus personagens. Essa não parece a idealização mais coerente da pessoa “real”. À *Gazeta* disse que era “bem casado” com a senhora Yole, tem “duas filhas que gostariam muito de ler o nome delas no jornal: Rosanna e Isabel”. Então, aquele ser que achava que fosse solitário se apresentou um marido romântico e um pai “coruja”. Temos então a quebra do imaginário em relação ao curitibano. Parece-nos que ele é a outra face de seus personagens. Não podemos extrair muita coisa do autor nessa entrevista. Ele manteve a voz silenciada como de costume. Responde longinquamente o que queremos saber. Ao falar sobre o grau de dificuldade para deter a sua presença, afirma que não há essa dificuldade como dizem os jornais, pois ele se esbarra consigo “diariamente em todas as esquinas de Curitiba” (*A ALEGRIA...*, [1968?]).

O que as entrevistas trevisianas nos oferecem? Ele continua deixando espaços vazios para serem preenchidos por nós com toda a lenda que nos é permitida. Comitti (1996, p. 81) diz que “Dalton Trevisan criou em torno de si quase que uma lenda. Além de autor de ficção, passou a ser também personagem de si mesmo”. O curitibano tem razão quando diz: “eu não sou assunto, o autor nunca é assunto. Notícia é sua obra, ela pode ser discutida, interpretada, contestada. Não tenho nada a dizer fora dos meus livros. O autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista”. (*Revista brasileiros*, 2009). Isso é claro quando pensamos nos grandes clássicos literários. Seus autores não viveram para sempre, seus textos sim. Para Comitti (1996, p.

81), Dalton contribuiu para seu próprio folclore por fugir do assédio da imprensa e por fornecer apenas respostas ambíguas e maliciosas.

Nem ele mesmo tinha a confirmação de que era real ao invés de uma figura lendária. Ao falar de seu acidente na fábrica da família, nos diz que “olhei pela primeira vez a morte dentro dos olhos e, mais do que o sofrimento físico, doeu a revelação de que era mortal. Nesse dia nasceu o escritor” (*Revista brasileiros*, 2009).

A segunda entrevista de Dalton foi no ano de 1972 ao jornalista Mussa José Assis, do jornal *O Estado de São Paulo*, em Curitiba. Como já mencionado anteriormente, suas entrevistas foram decorrentes de prêmios ganhos. Esse foi relativo ao Prêmio Camões. Ele teria que criar um conto e conceder a entrevista. Trevisan foi claro ao dizer que o texto literário forneceria, mas a entrevista não. Mussa José conseguiu apenas uma “conversa informal”. O conto cedido foi *Firififi*. Passaram a tarde conversando, Dalton recebeu o dinheiro do prêmio e assinou o recibo de pagamento. No outro dia, o contista foi pego de surpresa ao ler no jornal a “conversa”, uma fotografia dele e sua assinatura. Foi transferida a assinatura do recibo para o jornal. É evidente que o curitibano não gostou, e até hoje Mussa virou uma lenda por ter conseguido o milagre da entrevista, e Dalton não cedeu a mais conversas-entrevista por décadas. O feito desse jornalista para Joaquim de Oliveira (2013, p. 21)

foi quase único na biografia do vampiro; e, se esse jornalista pudesse antever os fatos que a partir daquela época se desenrolariam, provavelmente teria chamado a entrevista de “a última” – ou ainda, “a única” – ao invés de “a primeira”. O que aconteceu foi que a essa suposta “primeira” entrevista não se seguiram tantas outras, e o silêncio do escritor somente se cerrou mais depois daquele final de década.

A obra de Trevisan é apontada pela crítica como uma renovação do conto no Brasil. Sua linguagem é de “um idioma ágil, vivo, lépido” (BRITO<sup>19</sup>, 1979). Também aborda “um universo perturbador, soma e suma de todo um vasto mundo onde se desenrola a infindável comédia humana” (BRITO, 1979). As personagens representadas por Dalton são pessoas marginalizadas e seu destino é suportar o ambiente e as relações em que vivem. Mesmo os personagens sendo apresentados com pouca riqueza de detalhes, temos acesso profundo a eles. Para Enio de Oliveira (2011, p. 29) a imaginação de Trevisan “perpassa os olhares mais desatentos e vislumbra o invisível. Tudo aquilo que um homem normal não consegue enxergar, percebe-se que esse

<sup>19</sup> Mario da Silva Brito em “Damas e galãs da noite”, texto retirado de TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

contista, em sua imaginação, concebe de maneira detalhada”. Para Antonio Candido o conto é um “gênero menor, no qual não cabem as aventuras largas do pensamento, embora se possa chegar com ele a certas profundidades que, apresentadas nas suas limitadas dimensões, não raro são mais sugestivas que dentro da estrutura complexa do romance” (CANDIDO, 1985, p. 182).

Percebemos que o conto moderno passou a ser mais difundido a partir dos anos sessenta. Antes desse período eram poucos os autores que se dedicavam exclusivamente a esse gênero. Podemos atribuir a difusão do conto a Dalton Trevisan, que, desde os anos cinquenta e principalmente depois de *Cemitério de elefantes*, elevou a categoria do conto. É certo que não apenas ele foi responsável por esse feito, havia outros contistas que também divulgaram esses textos literários. Para Proença Filho (2004, p. 338) “fato auspicioso é ainda a emergência do conto, tão pouco cultivado no Modernismo, que avulta notadamente a partir dos anos 60 e continua presença viva na atualidade, com um grande número de propostas marcadas por recursos inéditos e renovadores”.

Dotado de um estilo próprio, Trevisan tem um lugar específico no imaginário contístico do brasileiro. Sobre estilo, Rose Marye Bernardi escreveu que o estilo de um autor está mais ligado “a sua visão de mundo e da vida [...] e a sua ideologia. Assim sendo, ter um estilo não implica apenas possuir uma técnica de linguagem, [...], mas ter uma visão própria de mundo e encontrar uma forma adequada para organizar e interpretar o real” (BERNARDI, 1983, p. 21).

Como já abordado aqui, Trevisan é rico em críticas, tanto positivas quanto negativas. Já vimos que Otto Maria Carpeaux não recebeu de forma agradável o primeiro livro de Trevisan, mas outros críticos também escreveram sobre a sua obra, como, por exemplo, Jorge de Souza Araújo<sup>20</sup>, Álvaro Cardoso Gomes,<sup>21</sup> Mário da Silva Brito<sup>22</sup>, Hemílio Borba Filho<sup>23</sup>. Além desses escritores, tivemos Pólvora (1979), que

<sup>20</sup> “Em Dalton Trevisan, pode dizer-se, existe um certo faro para descrever situações do dia-a-dia da pequena classe média, urbana ou rural, cujas mãos suarentas, taras e eternas desventuras amorosas fazem o pano de fundo, o núcleo de onde dispara uma das mais originais narrativas curtas modernas”. (ARAÚJO, 1981)

<sup>21</sup> “A contribuição de Trevisan à literatura brasileira residia na libertação da literatura de uma série de tabus, principalmente o do efeito altissonante que a obra tinha de produzir no leitor, através de um estilo bombástico e de um conteúdo, na maioria das vezes, carregado em si mesmo de nobreza”. (GOMES, 1981, p.97)

<sup>22</sup> “No campo da linguagem, o autor trouxe para a ficção um idioma ágil, vivo, lépido, desentranhado dos mais diversos ambientes populares, fixando o coloquial com rara maestria. No que diz respeito à estrutura da história curta, obteve efeitos novos através da síntese narrativa, fundindo, justapondo ou contrapondo planos, de modo a, num mínimo de espaço e de tempo, abarcar a maior extensão e profundidade de aspectos da vida. Dalton realiza, sempre com espantosa economia de meios, proeza de muito dizer, pouco falando”. (BRITO, 1975)

afirmou que “chegou ao ponto da extrema condensação, no qual o conto mostra a sua armação óssea. Descarnado, sintético, sem admitir composição literária, o conto do autor [...] parece uma ficha pessoal, um resumo microfilmado de certas vidas”. Fábio Lucas (1983, p. 139) também afirmou que “a elipse, a arte de ocultar palavras e ideias, tem sido uma das marcas da narrativa de Dalton Trevisan. A colaboração do leitor para completar o significado de suas inúmeras situações é inevitável”.

Essa seção tratou sobre a vida e obra de Trevisan, mais obra do que vida, visto que ele se mantém como uma lenda. O mesmo ocorre com Carlos Viana. Não nos é relevante conhecer a vida dos escritores para entender a obra publicada, pois “aquilo o que o texto diz importa mais do que aquilo que o autor quis dizer”. (COMPAGNON, 2003, p. 83). O entendimento de uma obra deve ser regido pela leitura da mesma e pelas discussões surgidas dela e não pelo estilo de vida do escritor. Desse modo, retomo a fala de Trevisan quando diz que o conto sempre é maior que seu contista.

Observando internamente a contística de cada escritor, vemos que há uma repetição dos temas. Ampliando o olhar e comparando os temas de Viana e Trevisan, percebemos também a confluência temática que gerou três conjuntos de análise grupal nesta dissertação. Um leitor desavisado ou despercebido poderia pensar que não há mais singularidade nos temas literários; ou que essa repetição é exaustiva nos temas literários; por outro lado, pode-se refletir sobre a ideia de Deleuze (1988, p. 58), que diz que: “a repetição é um procedimento de estilo muito mais enérgico e menos fatigante do que a antítese, sendo também muito mais apropriado para renovar um assunto”. Portanto, “repetir” um assunto é renová-lo, é enxergar mais profundamente as suas características e as suas causas e consequências. Ainda citando Deleuze (1988, p. 22-24), podemos afirmar que o ato de repetir uma temática ou assunto:

é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. [...] Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão.

---

<sup>23</sup> “É chover no molhado dizer-se que Dalton Trevisan possui um completo domínio da técnica do conto – e do curto conto – mestria no manejo do seu instrumento – a linguagem – e um raro poder de equilíbrio do lírico, com o trágico, nele, o enredo é o de menos importantes são as suas palavras aparentemente fáceis em estória fáceis, mas ninguém se iluda: esta facilidade foi adquirida a custas de um infatigável trabalho de meditação, vivência, observação, numa espantosa recriação do cotidiano”. (BORBA FILHO, 1979)

Ao repetir a sua temática, os escritores estão “transgredindo” as expectativas de “novidades” de enredo, mas, ao mesmo tempo, estão trazendo “temas” novos para a literatura. Agora que fomos apresentados às trajetórias dos contistas em estudo, conheceremos o *corpus* escolhido. É a partir dele que iniciaremos e afunilaremos a discussão para a temática geral deste trabalho, que é a relação de violência na obra desses escritores. Será no capítulo das análises que veremos mais profundamente a relação da violência com o texto literário. Assim como foi as demais sessões, trataremos de forma introdutória o enredo.

### 1.3 O crime de escolher o *corpus*

Foi uma missão difícil estabelecer o *corpus*. O processo mais viável que encontrei foi começar a ler as obras completas de Carlos Viana, pois ele era o que menos tinha livros publicados. Ao término de seus cinco livros, fui à busca dos livros de Trevisan. Ao ler uma imensidão de contos, surgiu a pergunta: como escolher? Então, o que Julio Cortázar havia falado antes sobre o tema escolher o escritor também chegou até a mim. De tanto perceber as relações de violências contidas no conto, fui induzida a escolhê-las. Desse modo, recortei de cada escritor contos que abordavam a mesma temática para poder estudá-los em conjunto, pois era impossível analisar as obras por completo.

Não seria adequado falar da literatura sem mostrá-la, seria o mesmo que descrever um objeto palpável sem apresentá-lo, pois “nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si” (CORTÁZAR, 1993, p. 148). O capítulo referente à leitura interpretativa do *corpus* poderá, de certo modo, ajudar a concretizar o objeto literário. Sei que essa é a minha primeira prática de violência contra a literatura, já que descrever uma obra é totalmente parcial, visto que somos condicionados a recortar a nossa visão.

Para este trabalho, escolhemos três contos de cada escritor para traçar uma linha de pensamento. Os textos escolhidos são “Das Dores”, “Barba de Arame” e “Olhos de Fogo”, de Viana, e “O grande deflorador”, “A culpada” e “Ezequiel”, de Dalton Trevisan.

O nosso trabalho está dividido em duas partes principais. A primeira se refere aos aparatos teóricos para entender o gênero conto e suas relações, como também sobre a violência e suas relações com a sociedade; e a segunda parte se refere ao capítulo de análise desses contos dialogando com os aspectos teóricos a respeito da violência.

Os títulos escolhidos para cada seção faz referência a títulos de contos de nossos escritores. Esses contos não serão analisados neste trabalho, é apenas um jogo de palavras que lembram a denominação de cada capítulo criado aqui com a relação de construção de cada seção.



## 2 ABERTO ESTÁ O INFERNO: *doce mistério da teoria*

### 2.1 O gênero conto

*O conto é como uma gota d'água vista com uma lupa e, portanto, nela está o universo.*  
H. A. Mureña

O gênero literário surgiu como forma de categorizar a literatura existente. Isso foi possível por haver semelhanças que podiam se manter como padrão nas produções literárias. Dessas categorizações, despontou-se o gênero conto. O estudo teórico da literatura em prosa começou muito tempo depois em relação às teorias das formas poéticas. Segundo Moisés (2012, p. 251):

antes do século XVIII, quase tão-somente a poesia é que interessava aos teóricos da Literatura, que entendiam por poesia a lírica, a épica e o drama. A tal ponto as formas em prosa ostentavam menos cotação que os poucos estudos acerca do romance, anteriores àquela centúria via de regra tinham por objetivo subestimá-lo, considerá-lo inferior à epopeia, e mesmo à tragédia e à historiografia.

Para melhor estudarmos um determinado gênero literário, faz-se necessário conhecer suas principais estruturas tradicionais, seja no sentido formal-estrutural, seja nas temáticas abordadas, como também conhecer as mudanças a partir das influências que suas estruturas e temas atravessam. Não é uma tarefa fácil denominar o gênero conto, visto que ele não se mantém em forma fixa como outros gêneros literários, como a poesia, que no sentido estrutural se fixa em versos independentes de suas rimas ou de seus autores. Elódia Xavier (1987, p. 132) afirma que o conto é uma “criação literária flexível e versátil, prestando-se facilmente à reelaboração”. Cortázar (1993, p. 150), por sua vez, comenta que:

é preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria.

Sobre a evolução do conto e sua própria maneira estética, Stern assegura que:

no século XIX, as possibilidades artísticas do conto começaram a ser exploradas conscientemente. Ao longo de décadas, o conto desenvolveu técnicas para vivificar profundas sugestões de

significado. Um relacionamento passa a ser representado por uma simples observação, a vida de uma personagem por um único gesto. De Poe, Tchekov, Gogol, Maupassant, o conto evoluiu para Franz Kafka, Ernest Hemingway, Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor e Donald Barthelme. A possibilidade de controle, a concentração do efeito, a elegância de sua forma, a fluidez de suas possibilidades permitiram ao conto se tornar um gênero artístico com sua própria estética. (1996, p. 17)

Mesmo com as influências do tempo e dos novos aspectos da literatura e da sociedade, existem constantes que permanecem e se aplicam aos diversos tipos de contos, sejam eles realistas, fantásticos, dramáticos, humorísticos, existencialistas ou de atmosfera. Para Cortázar (1993, p. 149), são “esses elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte”.

A exemplo disso, temos alguns contos de Dalton Trevisan escritos em versos, porém categorizados dentro do gênero conto. Aparentemente pode-se pensar que são poesias; mas, ao ler e analisar o texto literário, ratifica-se a sua categorização. Em virtude dessa característica, temos que partir para a análise de desdobramentos e deslocamentos de cada gênero, e não nos prendermos à sua estrutura fixa, uma vez que não é mais apresentada de forma fechada. O gênero conto consegue, de certa forma, deslocar-se e se desdobrar mais efetivamente, talvez por ser menor em extensão e estar inserido na modernidade, como afirmado anteriormente. O romance também pode se deslocar, mas observamos que com mais dificuldade devido a sua extensão.

O conto sofreu modificações ao passar dos tempos, visto que é bem antiga a sua formação. Uma hipótese para a antiguidade do conto é a necessidade de contar e consequentemente de ouvir histórias. Essas ações eram responsáveis pelos vínculos entre os homens e o seu grupo. Era por meio da contação de histórias que a cultura era passada entre gerações.

Podemos entender como conto tradicional aquele que sua estrutura provém de uma intriga, a ação obedece a uma sequência linear e progressiva fazendo com que o leitor sempre possa se encontrar no texto. O conto sempre terá um ponto final após ser resolvido. Como conto moderno podemos entender que é o conto que apresenta sutileza em seu conflito, e seus eventos outrora nos aproximam ou nos afastam dos personagens. O final, muitas vezes, estará aberto cabendo ao leitor fechá-lo de acordo com suas experiências. Para Ricouer (1995, p. 91), “o conto moderno exige, de fato, que sejam considerados processos que se desenrolam no plano *cognitivo*, quer se trate de

observações ou de informações, de persuasão ou de interpretação, quer de engodo, ilusão, mentira ou segredo” (grifo do autor).

Outra característica da trama do conto moderno é a quebra de expectativas que leva o leitor a desvendar o mistério intrínseco a cada conto. Essa ruptura não faz o leitor perder o interesse pelos contos, pois esses continuam ocasionando sensações e sentimentos diante do cotidiano banalizado e esquecido pelo indivíduo. Porém, essa abertura não permite que o enredo seja alongado e transformado em um romance. Ele se encerra em si mesmo. Independentemente do período em que foi produzido, o conto permanece com suas características fundamentais. Moisés (2012, p. 258) nos diz que:

tratando-se de conto, não importa se escrito em nossos dias, ou nos séculos anteriores, sempre exibirá as mesmas características fundamentais. Ainda que o conflito não seja aparente, ou que o método utilizado pelo contista seja o indireto, por meio de implicações, a narrativa continua sendo conto.

Mário de Andrade soube fechar bem a (não)definição do gênero. “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Não há definição melhor que contemple a produção de contos hodiernos. Ainda nos diz sobre a desnecessidade de tentativa de categorizar o gênero. Segundo Andrade (1982, p. 23),

não se amole de dizerem que os seus contos não são ‘contos’, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir ‘gêneros literários’ é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua forma própria.

O estudioso Fábio Lucas ao comentar sobre essas falas de Mário de Andrade apresenta um parecer interessante a esse respeito. Para ele, a afirmação desse escritor levantou a problemática de limitar ou definir formalmente o gênero. É certo que Andrade sabia da importância do gênero, mas não fazia disso a peça fundamental para ler uma boa obra. Para Lucas (1982, p. 119-120), “a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos”.

O conto foi um tipo de texto considerado “forma simples” ligado às narrativas folclóricas e, hoje, se tornou frequente nas construções literárias. Ele é diferenciado do romance visivelmente pelo seu tamanho físico, porém isso não pode ser seu único elemento classificador. O romance se desenvolve na medida em que é lido e ele pode, em si mesmo, esgotar todas as possibilidades de matéria romanceada. Poderá ir e voltar,

aos capítulos posteriores e anteriores, respectivamente, sempre que achar necessário. No conto, não há possibilidade para isso.

Julio Cortázar (1993, p. 147-163) de forma didática compara o romance e o conto. Para ele, o romance tem a liberdade de se esgotar nele próprio e isso faz com que a leitura se transforme nela mesma, aos olhos do leitor; já o conto precisa ser trabalhado dentro da mente de quem lê, visto que no papel ele não pode prosseguir, somente na consciência do outro. Pensando nisso, Cortázar metaforiza o conto e o romance dando atribuições do boxe. Ele diz que a narrativa do romance acumula pontos para “ganhar” no final, porém o conto “derruba” o leitor de uma única vez.

Sendo comparado a um filme, o romance é nos apresentado e calmamente esperamos o “enredo” se justificar a nossa frente, com acúmulos de elementos e informações. Porém o conto pode ser semelhante à fotografia, que, por sua vez, apresenta muita história para contar, mas é necessário que essa narrativa seja desenvolvida em nossas lembranças, já que ela é apenas um recorte da realidade que se propõe mostrar. Não só Cortázar comparou o conto à fotografia, Massaud Moisés (2012, p.279) também compartilha da mesma ideia ao declarar que:

a técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica: o fotógrafo concentra sua atenção num ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor; focaliza um detalhe, o principal, no seu entender, e capta-lhe os arredores, de modo não só a fixar o que vê, mas também o que não vê.

Dessa forma, na fotografia é possível ver na imagem seus detalhes no ponto específico que se quer levar ao expectador. No filme, por sua amplitude, somos apresentados a um arsenal de espaços contínuos e desenvolvidos à medida que são expostos sem a preocupação de focalizar apenas um espaço, já que estenderia demasiadamente e perderia sua continuidade. Para Teles (1989, p. 331), o processo de adaptação do romance para as características modernas é difícil e requer grande habilidade, porém a história e a estrutura do conto o “salvaram”. Ele pode “submeter-se ao rigor das experiências e às metamorfoses da linguagem, participando mais densamente das contestações e sutilezas técnicas e verbais que passaram a estruturar o discurso literário de nosso tempo”.

Os exemplos fornecidos por Cortázar de forma simples nos fazem entender a respeito do processo de criação desses gêneros. Ainda sobre esse processo de comparação entre o conto e o romance temos que:

o conto não é um gênero arbitrário, nem é, como muita gente pretende, um extrato, um esboço, um romance resumido. Este gênero nasce de disposições particulares do espírito de quem o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção. (ARARIPE JR, 1894 *apud* LUCAS, 1989, p. 113)

Não é necessário transcorrer de forma exaustiva as definições sobre o conto. Os leitores ao se deparem com esse tipo de texto o identificam logo pelo fato de ser mais curto que um romance ou ser lido de uma vez só, fazem isso pela intuição e pelas experiências de leituras. Imbert (1979, p. 39) afirma que “uma consequência artística da brevidade é que o romance, por ser longo, pode relegar a trama a um plano secundário; o conto, por ser curto, ostenta em primeiro plano uma trama bem visível”. Todas as coisas relacionadas no conto devem estar inteiramente ligadas, tudo deve ser feito com “necessária e perfeita economia”, afirma Poe (2008, p. 267). Gotlib (2006, p. 63) a esse respeito também afirma que “no conto não se deve sobrar nada, assim como no romance não deve faltar nada”.

Alguns estudiosos falam que o conto (clássico) deve ter duas histórias relacionas. Uma abertamente exposta (essa história não seria a principal, mesmo estando em primeiro plano) e uma segunda história construída junto ao leitor. O enredo principal seria apenas desvendado no final do conto, surpreendendo aquele que lê. Essa teoria foi difundida por Piglia (2004, p. 89) quando afirma que “os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são usados de maneira diferente em cada uma das duas histórias onde os pontos cruciais são o fundamento da construção”. Já o conto moderno apresentaria as duas histórias (planos 1 e 2), mas elas não se cruzariam e nenhuma delas teria solução mantendo a tensão narrativa. Esta ideia estaria ligada à teoria do iceberg descrita por Hemingway. Esse conceito consiste no fato de o texto literário escrito não apresentar toda a sua profundidade. O que é maior no enredo não é o que está exposto e sim o que está entre as linhas das palavras ditas. Piglia (2004, p. 90) esclarece que:

o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.

Piglia ainda fala que a diferença entre o conto tradicional e o conto moderno, dentre outras características, está no fato de que o texto clássico revelava o final ao

leitor, porém o conto moderno ao apresentar as duas histórias não fecha seus finais. Conta-as como se fossem uma só. Para ele “a teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91). Já para Teles (1989, p. 332), focando na abordagem estrutural, o conto tradicional é o “que disfarça sempre as formas da linguagem poética, privilegiando os elementos da narrativa”. E por conto moderno: “pela urdidura elegante e pela redução imposta ao universo, estão intimamente ligados à linguagem poética, sendo, portanto muito mais poesia que prosa”. Segundo ele, no conto hodierno encontramos mais ornamentos poéticos do que elementos próprios do texto narrativo.

A temática abordada pelo conto, atualmente, tem privilegiado situações vividas pelo homem moderno, dentre as quais podemos destacar os processos de industrialização em massa, o capitalismo exacerbado que minimiza cada vez mais o homem como ser único e insubstituível por homens que são movidos pelo sistema e pela sociedade que os dominam. Para Elódia Xavier (1987, p.109), parece

haver correspondência entre a natureza fragmentária do conto e a tendência contemporânea à setorização. [...] As grandes concentrações urbanas atraem a atenção dos contistas; os conflitos sociais, as mazelas de uma estrutura desumana e cruel afloram como temas tratados, muitas vezes, de forma violenta.

Cortázar descreve sobre a temática de um bom conto ressaltando que não precisa de conteúdo fora do comum para produzi-lo. Para Alfredo Bosi (2002, p. 8), em relação ao seu tema “o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo”. O que faz do conto um bom texto é a forma com que o enredo é colocado ao leitor. O conto para prender a atenção do seu receptor tem que quebrar com seus próprios limites e expectativas. Sobre isso Cortázar fala-nos que:

será um grande contista se sua escolha contiver – às vezes sem que ele saiba conscientemente – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória. (2006, p. 155)

É esse desenvolvimento que poderá diferenciar um mau e um bom texto literário. Os dois escritos podem até narrar a mesma história, porém o modo como são

contados fará a diferença esperada. Cortázar consegue esclarecer a diferença do bom e do conto ruim e consequentemente do bom contista e do mau contista. Ele relata que:

parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana [...] um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe fluíam virtualmente na memória ou na sensibilidade. (1993, p. 154, grifo do autor).

Apesar das diferenças entre o conto e o romance, esse tipo de narrativa breve consegue tratar das mesmas temáticas do romance, utilizando-se das composições que regem a escrita moderna. Bosi (2002, p. 08) afirma que “se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra”. O fato de ter poucos personagens e, consequentemente, poucas ações não impossibilita a integração de toda a narrativa. É necessário, contudo, que haja uma movimentação de significações que possa permitir ao conto uma aproximação e completude de suas partes. Sobre as partes que constituem um conto, temos o que descreveu Moisés (2012, p. 268):

o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. (grifos do autor)

Essa unidade dramática do conto está ligada à unidade de ação que condiciona as demais características desse gênero. Já que há apenas um drama, consequentemente, temos apenas um espaço onde se baseia a história narrada, que pode ser um cômodo, uma casa, uma rua, um lugar onde os personagens podem transitar na pequena unidade da narrativa. O tempo, também ligado à unidade da ação, é pequeno devido ao entrelaçamento da pequena história e seu pequeno espaço; mesmo assim, esses processos são intensificados e dão urgência ao tema. O resultado desse processo são textos cada vez mais sintéticos que abordam diferentes temas e significados, independente de ser um conto tradicional ou moderno. A definição de conto tradicional pela qual optamos é a de Bader (*apud* MOISÉS, 2012, p. 312), que diz que podemos compreender como:

qualquer história (1) cuja estrutura deriva da intriga, baseada num conflito e manifesta na ação; (2) cuja ação é sequencial, progressiva, ou seja, oferece alguma coisa para o leitor ver que se desdobra, usualmente por meio de uma série de complicações, que evocam suspense; e (3) cuja ação finalmente resolve o conflito, levando para o ponto final; acresça-se que a trama é dominante e externa.

Houve na história do conto uma mudança de técnica em relação à estrutura tradicional, talvez por consequência da vida moderna, que é desfragmentada e sem seguir uma linearidade. Para Lima (1979, p. 03), “por uma questão de sobrevivência, a literatura ficcional condensou-se mais e mais, exigindo dos seus elaboradores o mínimo de palavras e o máximo presumível de ideias. Daí a ascensão gradativa do conto e da estória curta”. Pólvora (2002, p. 17) afirma que “o conto está sempre a pulsar, a germinar e a fermentar nos misteriosos meandros das entrelinhas. Ali ele se completa, se transforma, se diversifica, segundo o ponto de vista dos leitores”. Desse modo, Adorno (2003, p. 55) enxerga um paradoxo essencial que se funde nessa mudança da forma narrativa literária: vivemos num mundo onde “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração”.

O que vai delimitar o que é o conto ou não é a sua capacidade de estar além do que está presente. É a sua abertura a possibilidades, que só é possível ao texto bem construído que não diz o que quer de forma clara para que o leitor descubra por si só. Não é o enredo que nos prende, nem seu pequeno tamanho, mas o que podemos extrair dele. É do pequeno instante “fotografado” que nos faz imaginar o instante inteiro. Beth Brait (1985, p. 52) compara o contista a uma espécie de mago que com cautela vai arrumando o texto para o produto final ser bom. Ela afirma que “como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas”. Dessa forma, o leitor pode caminhar seguramente dentro do conto.

Esse é um dos presentes da literatura contemporânea. É entregue ao leitor o “falso” poder de definir o sentido do que está lendo. É falso poder porque o leitor não pode ir para fora das ideias do texto. O que o leitor sugere deve estar respaldado nele. Segundo Eagleton (2006, p. 128),

para que uma interpretação tenha relação com este texto e não com algum outro, ela deve ser, num certo sentido, logicamente limitada pelo próprio texto. A obra, em outras palavras, exerce um certo grau de determinação sobre as reações do leitor, pois sem isso a crítica cairia em anarquia total.



Eco (2005, p. 51) a respeito disso fala que aquele que lê um texto, mesmo sem a interferência do autor, não pode construir o desfecho a seu modo; ele descreve que:

poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado.

Fábio Lucas (1989, p. 122) cria a imagem de que nós, enquanto leitores, operamos juntos com o autor da obra. Ele afirma que: “uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, operando com o autor o andamento da narrativa por domínios psicossociais de onde a significância é extraída”.

É possível que essa “operação” seja pertinente pelo fato de a obra moderna permitir lacunas para a intervenção de quem vê o não dito. Para exemplificar isso, temos os contos de Trevisan, que, pelo processo de ocultação de informações, solicitam a participação do outro. Como exemplo disso, o conto “Cafezinho com Sonho”, onde não fica claro se a secretária está se insinuando ao seu chefe de repartição. Para exemplificar nos contos de Viana, temos o “Jardins suspensos”, que termina o seu conto sem dizer se o personagem é do sexo masculino ou feminino. Cabe ao leitor tomar suas próprias conclusões, mas não pode sair dessas opções oferecidas pelo enredo. Elódia Xavier (1987, p. 144-145) ao tratar da participação do leitor na obra afirma que:

o conto, nesses cinquenta anos, sofreu um processo de sofisticação, num gradual afastamento daquela estrutura tradicional com princípio, meio e fim. O leitor passou a ser solicitado, uma vez que a leitura não é mais um puro ato de distração, significando um mergulho neste universo denso e inquietante que é arte moderna.

O contista procura sequestrar momentaneamente o leitor; e, para que isso aconteça, o estilo do contista tem que estar ligado na intensidade e na tensão. Essa tensão é denominada por Cortázar (1993, p. 157) de “eliminação de todas as ideias ou situações intermináveis, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”. Ainda afirma Cortázar (p. 229-230) que um indício de um grande conto está no fato de o autor conseguir se desprender de sua obra. Dentro da obra de Viana e de Trevisan não encontramos vestígios de seus cotidianos. A obra é

bem diferenciada da vida de cada um. As situações dos textos ficcionais são exclusivas dos enredos e são construídas pela mão do escritor que nada interfere no que vê se formar no papel. Ao contista cabe o uso da técnica literária que não é crucial se o conto não for rentável.

Estamos acostumados a romances e literaturas em geral que focam a temática em questões de cunho social e coletivo. São situações que acontecem diante dos olhos do leitor, que sempre espera um final satisfatório e que não fuja da rotina. Segundo Lucas (1989, p. 106), há uma queda da “narrativa centralizada na ‘crônica dos costumes urbanos’ e a ascensão daquela que cria a personagem dividida interiormente, mutilada e impotente, em choque com os valores que a esmagam”. Os textos ficaram cada vez menores como menores ficaram as distâncias entre as pessoas. A velocidade da comunicação falada também influenciou a comunicação literária e “as novas situações e a urgência de transmitir a emoção produzida pelo impacto das novidades inspiraram o surgimento de contistas em profusão” (p. 106). Esse gênero constituiu um dos que mais se adequaram à modernidade. O fato de se adequar não faz dele um gênero fácil de ser estudado. Cortázar (1993, p. 149) diz que é de difícil definição, e, assim como um caracol é secreto e voltado para si mesmo, o conto se relaciona com a poesia por causa da linguagem misteriosa. Entendemos que Cortázar quer nos levar a pensar que não há separação entre o texto narrativo e o texto poético. Dentro do conto podemos encontrar construções de poeticidade que dão um determinado “embelezamento” na elaboração do texto. Ele não especifica, mas podemos pensar em contos que são formados por linguagens metafóricas ou outros recursos que fogem da banalização do cotidiano. No conto “A velhice chega de mansinho”, começa-se com uma imagem bem interessante: “meu pai começou a envelhecer pelos olhos, que amanheciam a cada dia mais machucados” (VIANA, 2009, p. 51). Essa introdução bem diferente no conto é para nos remeter ao fato de o personagem chorar todas as noites. Essa informação poderia ser dada de forma corriqueira, mas Viana optou pelo recurso estilístico e fugiu dos dizeres comuns. Estamos lendo um conto, mas isso não quer dizer que não se tenha a construção poética em sua formação. Em Trevisan, também podemos ver contos em que a linguagem poética é bem explorada. No miniconto “99” do livro *III ais temos*: “- Esse desenho tão bonito, minha filha, o que é? / - Ai, mãezinha. Você não vê? É o barulho do sol acordando” (TREVISAN, 2000, p. 105). Pelas suas características, vemos que estamos diante de um conto, mas isso não inibiu o uso de imagens dotadas de poeticidade no seu enredo.

É perceptível que as definições e características do gênero conto não suprem todas as nossas necessidades e dúvidas sobre esse tipo de construção. Os teóricos reconhecidos sobre esse tema não deram conta de tantas transformações e libertações do conto. Para Gouveia (2009, p.11), há um enorme descompasso entre as teorias elaboradas do conto com as inúmeras vertentes dele. Para ele a teoria não tem dado conta da produção contística. Em seu livro, ele comenta a respeito de três teóricos específicos, o Cortázar, o Poe e o Imbert. Para ele esses teóricos construíram metáforas poéticas para definir o gênero conto, mas não dão conta de teorizar a esse respeito. Para ele (2009, p. 39) “o papel da crítica e da teoria, depois de todas as inovações do século vinte, é ser descritiva, não impositiva”. Talvez seja essa a causa da dificuldade de elaborar uma teoria para esse gênero. Ainda Gouveia (2009, p. 63) afirma que “os teóricos do conto são incapazes de ultrapassar esses argumentos aristotélicos, muito embora a forma do conto tenha sofrido metamorfoses estruturais tão significativas no século vinte”.

Viana e Trevisan fundem os problemas pessoais com os sociais, não de forma isolada, mas, sim, os que se relacionam diretamente entre si, como, por exemplo, a pobreza (social) que dilacera o indivíduo (pessoal) ou o preconceito (social) que é traduzido no ser humano na angústia (pessoal). Assim sendo, na literatura desses contistas, encontramos os destaques aos problemas do homem e da humanidade como um só.

## 2.2 Sobre a violência

*Ele me bateu mas me bateu mesmo e me obrigou a repetir tudo o que ele disse que ia ser. Não dê mais risada de mim ficou repetindo não sei quantas vezes e com uma cara tão furiosa que fui me esconder no mato com medo de apanhar mais.*  
(TELLES, p. 74 in: A confissão de Leontina).

Mesmo o tema da violência sendo recorrente na sociedade e na literatura, causamos estranhamento vê-la tão explicitamente tratada nos contos. Ela sempre permeou os diversos gêneros literários, posto que esse fenômeno social sempre esteve ligado à humanidade. A história da literatura brasileira apresenta tons de violência desde sempre. Como, por exemplo, o malandro de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, os personagens violentos do sertão de Guimarães, ou de Graciliano. Encontramos também na literatura de Noll ou Rubem Braga violências impactantes. Toda essa literatura na década de setenta causou impactos nos leitores. Na

contemporaneidade, não é diferente. O texto literário trabalha com a representação em todos os aspectos que aborda, sejam conflitos sociais ou individuais, com ou sem violência. O objetivo deste trabalho não é descrevê-la, mas refletir sobre sua representação dentro dos contos de Viana e Trevisan. Sobre a ideia de representação e descrição temos o que escrever (JACQUES LEENHARDT, 1990, p. 15 *apud* CRUZ, 2009, p.34):

daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que a violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. [...] Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. (grifo do autor).

Relacionar a violência representativa da violência real oferece ao leitor a oportunidade de ampliar e compreender o mundo. Não só de modo geral, mas também a violência contra a mulher, visto que é o foco deste trabalho. Carlos Magno Gomes (2013, p. 64) afirma que:

com a inclusão dos direitos da mulher como roteiro interpretativo, o leitor vai aos poucos percebendo que o texto literário revela diferentes abordagens dos problemas sociais que devem ser historicamente situados, mas que, principalmente, devem ser comparados e problematizados a partir da sociedade atual.

Vivenciar a violência não é um ato circunstancial, mas um produto, fruto de nossa sociedade. Pensando nisso, não podemos achar que a violência é uma consequência somente do homem moderno, pois esse processo de violência é existente desde o início da humanidade. Porém, percebido atualmente de forma mais efetiva. Cada sociedade tem a sua percepção a respeito dessa manifestação. O que para a nossa cultura pode ser considerado uma violência, para outras pode não ser. Dessa forma, para entendermos mais claramente esse tema na literatura, necessitamos adentrar nos estudos sobre esse fenômeno.

Primeiro passo é procurar a definição para esse termo. Para isso buscamos no *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* o seu significado.

1 qualidade do que é violento; 2 ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força; 3 exercício injusto ou discricionário, ger. ilegal, de força ou de poder; 3.1 cerceamento da justiça e do direito; coação, opressão, tirania; 4 força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência; 5 dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada; 6

o gênio irascível de quem se encoleriza facilmente, e o demonstra com palavras e/ou ações

Partindo dessas significações, podemos afirmar que a violência está ligada ao ato de negar a alguém a sua vontade. Para Ives Michaud, há dificuldade da definição precisa desse termo, pois ele é muito instável, visto que há abordagens distintas. A autora em seu livro *A violência* (2001) nos traz definições em diferentes aspectos. Michaud escolhe estabelecer uma definição levando em conta apenas os fatos. Ela se utiliza de dois grupos de teorias defendidas por três estudiosos. A primeira ideia é atribuída ao sociólogo H.L. Nielbrug (*apud* Michaud, 2001, p. 10), que diz que a violência é “uma ação direta ou indireta, destinada a limitar, ferir as pessoas ou bens.” A segunda ideia defendida por H.D. Graham e T.R. Gurs (*apud* Michaud, 2001, p. 10) diz que:

a violência se define, no sentido estrito, como um comportamento que visa causar ferimentos às pessoas ou prejuízos aos bens. Coletiva ou individualmente, podemos considerar tais atos de violência como bons, maus, ou nem um nem outro, segundo quem começa contra quem.

Essas definições não são únicas; à medida que adentramos nesse tema, nos deparamos com diversas situações que nos mostram outras facetas para ela. As significações abordadas no livro de Michaud tentam unir tantos os estados quanto os atos de violência. Segundo ela, seu objetivo é dar conta de vários fatos como, por exemplo, de a violência não ser apenas entre dois adversários, mas de um grupo para outro; as produções de violência de forma “suja” como armas e como forma “limpa” se utilizando de altas tecnologias; da distribuição temporal da violência que pode ser imediata ou gradual sem percepção instantânea ou dos diferentes tipos de danos como físicos e não físicos. Essa relação de não percepção dos atos de violência é bem exemplificado nos contos estudados aqui, pois as vítimas acabam não se reconhecendo como tal pelo fato de ser gradual seu sofrimento. No conto “Olhos de fogo”, a personagem diz que “[...] boca seca de raiva e de um prazer distante que aprendi a tirar tempos depois” (p. 87). Esse prazer pode estar relacionado ao fato de já ter se acostumado com a situação.

Como a violência está arraigada em nosso cotidiano, defini-la torna-se difícil. Quando pensamos sobre esse fato, vem-nos à mente em primeiro lugar a violência ligada à agressão física, mas ela não está apenas ligada às transgressões do corpo enquanto matéria tocável. A violência se encontra mais aprofundada, ela vai ao encontro da alma do indivíduo. Não vem, frequentemente, com etiqueta para identificação. Ela

nos é apresentada muitas vezes com sutileza. Para Rita Laura Segato (2004), em entrevista ao site *Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais*, a violência “é um problema mundial. A modernidade carrega dentro de si esse mal contra as mulheres e não é capaz de resolvê-lo”. Podemos expandir esse comentário pensando que não só contra a mulher, mas contra qualquer classe considerada minoria.

Também não é um sinal específico de uma determinada classe social, ela perpassa todas as camadas da sociedade independente da cultura de cada uma. Na verdade, encontramos a violência em diversos movimentos sociais, como nos estádios de futebol, nos clubes de festas e nas periferias das cidades. Ela é encontrada nos condomínios de luxo e nas moradias populares e praticada por ricos e pobres, brancos e negros.

Morais (1983, p. 33) relata que os policiais e os jornalistas afirmam que é nos bairros de periferias que a violência é mais forte. Ela retifica dizendo que

isto não quer dizer que os pobres são, naturalmente, mais violentos. Quer isto significar que o grau de impotência que lhes foi imposto acua-os de tal forma que, em certos momentos, só os atos de violência se apresentam para eles como alternativa de liberação e sobrevivência.

Podem até estar certos de que na periferia a violência seja mais aprofundada, mas nos demais bairros, considerados nobres, também nos deparamos com tipos de violência, tais como a violência doméstica, ou o assédio moral de patrões para com seus empregados. Não podemos esperar um comportamento brando de pessoas que sofreram violências progressivamente, seja pela sociedade, seja pela família e que tiveram como consequência a expropriação de si mesmos. O homem moderno é fragmentado, assim como “as identidades sexuais e de gênero têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural” (LOURO, 2001, p. 12). Ele é inserido em um elo global onde todas as coisas são relativas, não reconhece seu rosto nem as demais faces; isso pode, de certa forma, intensificar a ausência de culpa nos que praticam violência, pois não há rosto para lembrar, nem mesmo remorso para ter.

Morais (1983, p.50) nos diz algo interessante sobre o processo de apagamento do indivíduo como reflexo da sociedade em que vivemos. Ele diz que são muitos os papéis que assumimos nas relações sociais e que corremos o risco de confundir cada um. Dadas as complexidades da sociedade, temos que nos adaptar rapidamente a cada situação. No final, não sabemos quem realmente somos, pois estamos sendo invadidos. Encolhemos e ocupamos cada vez menos espaço e assumimos, para Moraes (1983, p. 50), o “discurso do ambiente, isto é, escravizamo-nos às expectativas que o ambiente

mantém a nosso respeito e, vivendo tantas realidades postíças, somos levados a desviver as autênticas — e aí perdemo-nos de nosso próprio rosto”.

Stuart Hall (1999, p. 09) comenta a esse respeito, afirmando que as mudanças na sociedade moderna têm fragmentado paisagens culturais como classe, gênero e etnia que foram sólidas identidades dos indivíduos; ainda fala que “estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (1999, p. 09). Esta perda é conhecida por deslocamento ou descentralização do sujeito. A incerteza do seu lugar no mundo social e cultural constitui a crise de identidade do sujeito.

Sendo a violência tão presente na nossa vida, chegamos ao ponto de criar meios para nos desvencilhar dela. Seja na escolha dos convívios de relacionamento, seja nas localidades de moradia. Até mesmo as moradias são atualmente construídas para separar as pessoas “pacíficas” daquelas pessoas “violentas”. Os muros cada vez mais cercam as residências, separando “os territórios”. Não se encontrava com frequência na arquitetura de 30 anos atrás o uso exacerbado de proteção que encontramos nas residências de hoje. Além dos muros, alto investimento em segurança e sistemas tecnológicos de vigilância.

Para os que detêm recursos financeiros, podem de certa forma se “isolar” dos atos violentos; mas a população

na favela, no cortiço, embaixo das pontes, como o isolamento é uma quimera, a única arma contra a violência é permitir a promiscuidade e o hábito teçam uma rede de conformismo que, aqui ou ali rompida, não deixam de funcionar como uma falsa proteção. (ODALIA, 1985, p. 12)

Fugir da violência tendo recursos e construir uma casa cercada de aparatos é fácil de não se deixar ser moldado pelas agressões cotidianas; porém, quando isso não é possível, o indivíduo tem que se deixar permitir os aspectos que envolvem essa tal realidade se moldando a ela ou se conformando de forma natural. Porém, essa naturalidade é apenas um disfarce. “Não acredito que a violência seja um ato natural, ou que faça parte da vida do homem como o ar que ele respira” (ODALIA, 1985, p. 85). A naturalidade que observamos nas pessoas do cotidiano é apenas para não mostrar o que realmente acontece: o pavor ou o medo de serem ainda mais vítima do caos social. Para Villaça (1984, p. 12), “o grotesco, o erótico e o obsceno vão se unir para traduzir a revolta que a angústia, o sofrimento e, sobretudo, o sentimento de frustração transformam em violência”.

Para Moraes (1983, p.18), o homem tem uma virtude e um defeito ao mesmo tempo. A primeira é “que o ser humano tem de ser muito adaptativo” e o segundo é “que o homem tem de se adaptar até àquilo que deveria, que precisaria contestar”. Por esse motivo que há muitas vezes o sentimento de conformismo diante da violência dentro da sociedade.

As desigualdades sociais nos acompanham sempre como um fator natural nas comunidades. Os indivíduos nascem e crescem vendo essas disparidades como se elas sempre existissem e fossem imutáveis. Se pararmos para refletir a esse respeito, perceberemos que isso é apenas um ato de violência para com determinadas classes da sociedade. A falta de oportunidades de qualificação para trabalhos dignos que consequentemente influenciariam de forma diferente a moradia, vestuário e alimentação dessas pessoas fazem com que elas não tenham outra opção a não ser a violência para conseguir se manter (ODALIA, 1985, p. 12). Sentimos que o direito à ascensão social é negado pelo poder administrativo da nação. Nesses casos, a violência exercida pelo poder é sutil e inquestionável para alguns. Mesmo sendo fenômenos distintos, o poder e a violência atuam juntos, porém o poder é fundamental para que a violência seja efetivada. Para Hannah Arendt (1985, p. 28), “onde quer que se combinem, o poder é, conforme verificamos, o fator fundamental e predominante”.

Segundo Odalia, dentre outros tipos, há a violência institucionalizada, que é a violência diretamente relacionada com o poder de mudança na sociedade. Isto é, o poder é que gera as soluções, ou não, dos problemas sociais. Sejam eles econômicos ou naturais. Por exemplo, o problema da seca no Nordeste do Brasil está mais voltado para falta de investimento correto na região do que para os fenômenos da natureza. É imposta a essa comunidade a convivência com a seca sem preparação. “Toda violência é institucionalizada quando admito explícita ou implicitamente, que uma relação de força é uma relação natural – como se na natureza as relações fossem de imposição e não de equilíbrio” (ODALIA, 1985. p. 35). Desse modo, nos deparamos hoje com as imposições de realidades que não podem, ou melhor, não devem ser questionadas pelos que são obrigados a vivenciá-las.

Para Odalia (1985, p. 14), a violência foi necessária para a subsistência do homem primitivo. Ela era uma das “condições básicas da sobrevivência do homem, num mundo natural hostil, foi exatamente sua capacidade de produzir violência numa escala desconhecida pelos outros animais”. Porém, tomou dimensões homéricas e enveredou por outros caminhos. A violência praticada deixou de ser uma ferramenta de



defesa para ir mais além. Passou a ser arma para coisas banais como qualquer desavença de opinião e de comportamento ou mesmo pela busca do poder.

A violência exercida para buscar o poder não se limita apenas à agressão ao corpo, mas à amplitude dos medos interiores dos mais fracos socialmente. É implantando o medo que o indivíduo se dobra ao sistema do mais forte – do violentador. Como exemplo disso, podemos citar o processo de catequização indígena ou de escravidão no Brasil. Foi através do medo do desconhecido - do mundo espiritual - que fizeram com que muitos índios aceitassem, mesmo contra sua própria vontade, o catolicismo. Implantavam o medo do após morte fazendo com que eles se apegassem à religião do “mais forte”. Assim como se utilizaram da força bruta para oprimir uma população para servir a outra.

A violência física comparada à simbólica pode-se dizer que é bem menor. O indivíduo para concretizar a agressão física já construiu no seu imaginário a permissão para violentar o outro. Então, antes da física, há uma violência maior (simbólica), que é a que permite acontecerem as demais. Por violência simbólica acreditamos ser, como definiu Bourdieu (1999, p. 7-8), “uma violência suave, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou em última instância, do sentimento”. A agressão simbólica contém a física que por sua vez perpetua a violência geradora.

A violência invisível pode ser encontrada nas relações da sociedade constantemente. Encontramos nos olhares repressores de pessoas para os negros, os homossexuais, os transexuais, os portadores de necessidades especiais, as mulheres e os pobres. Julgar ou reprimir tais tipos de pessoas negando empregos, educação ou saúde de qualidade é uma forma de violência simbólica; também é violência sutil o fato de sermos condicionados a um modo de agir. Isso é uma das formas de dominação. Somos moldados a um jeito de falar, andar, comer e se relacionar com os demais. Outro modo claro de ver a violência simbólica está nas relações do patriarcado ou relações machistas. Vivemos em uma sociedade em que o homem, de certo modo, é livre para fazer todas as suas vontades sem distinção e discrição.

Um fator fixante da violência em questão é sua naturalização. Saffioti (1987, p. 11) nos alerta para o fato de que é necessário compreender esse fenômeno que “constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a ‘superioridade’ dos homens, assim como a dos brancos, a dos heterossexuais”. Saffioti (1987, p.13) ainda nos diz que a

compreensão desses processos de discriminação é um avanço para “desmitificar o pretenso caráter *natural* das discriminações praticadas contra os elementos femininos” (grifo do autor).

A sociedade, ou as pessoas que vivem nela, não questionam ou não se envolvem em paradigmas já arraigados. Percebe-se, muitas vezes, que é a própria mulher, em função de mães ou educadoras, que repassa as teorias machistas para seus filhos. Zolin (2011, p. 250) fala que a dominação simbólica definida por Bourdieu é bem estruturada “de tal forma que é capaz de levar as próprias mulheres a contribuírem para com a própria exclusão e subordinação”. Há uma clara distinção em relação à educação dos filhos do sexo masculino e do feminino. Essa diferença é feita por ela, que passa a maior parte do dia com os filhos, sendo influência constante para eles. Saffioti (1987, p. 10) afirma que “rigorosamente, os seres humanos nascem machos e fêmeas. É através da educação que recebem que se tornam homens e mulheres”.

Em pequenos detalhes vão se infiltrando a diferença do homem e da mulher no sistema patriarcal. Uma mãe, que tem filhos homens e mulheres, separa os afazeres de cada um na rotina da casa. A menina está sempre ligada aos afazeres domésticos; ainda criança ela deve arrumar seu quarto, suas roupas, lavar a louça, ajudar a genitora nas tarefas rotineiras, e para o filho homem isso não é imposto. Ao filho cabe o lúdico e o aprimoramento dos estudos. Heleieth Saffioti esclarece que:

na sociedade ocidental, as meninas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos e apaziguadores, a serem mediadoras, sensíveis, boas, emotivas, submissas. Deve saber obedecer a ordens, cozinhar, cuidar da casa, dos filhos. Preparar-se, na maioria das vezes, a menina para cumprir um roteiro de vida linear, previsível, esperando-se dela comportamentos e atitudes condizentes com sua condição feminina. Assim, “as mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder”. (2004, p.35)

Para ilustrar isso, temos o conto “A confissão de Leontina”, publicado do livro *A estrutura da bolha de sabão* (1999), de Lygia Fagundes Telles. Esse texto tem como personagem principal Leontina, que na prisão narra a um interlocutor (sua amiga) toda a sua trajetória de vida. A família da personagem era composta por sua mãe lavadeira, sua irmã caçula (Luzia) e seu primo órfão (Pedro). A mãe da personagem se comprometeu com sua irmã antes de morrer que cuidaria de seu filho, informação que descobrimos na fala de mãe para filha: “mas prometi pra minha irmã na hora da morte que ia cuidar dele melhor do que de você. Estou cumprindo” (TELLES, 1999, p. 75). Ela cumpriu a

promessa, mas esqueceu de cuidar de suas próprias filhas. Na verdade, nessa mãe encontramos indícios fortes de uma normalização das leis patriarcais. Para Leontina ficou reservado cuidar da comida, da casa, da irmã mais nova: “eu fazia a comida e cuidava da casa” (p. 75), “até a lenha do fogo era eu que catava no mato. Perguntei um dia pra minha mãe por que Pedro não me ajudava ao menos nisso e ela respondeu que o Pedro precisava estudar” (p. 75). Para seu primo, foi lhe dada a oportunidade de estudar, ter uma alimentação diferente dos demais integrantes da casa: “Pedro era meu primo [...] Quase não falava. Voltava da escola e se metia no mato com os livros e só vinha pra comer e dormir” (p. 74).

Sendo produto dessas relações, Leontina se conformava com a vida que lhe foi imposta e até sentia prazer em executar as suas tarefas. Na verdade, a criança foi moldada. No seu discurso ao interrogar a mãe, vemos um pequeno indício de questionamento do sistema de diferença da criação dos filhos, mas logo foi apagado pela fala da matriarca. A garota ao descrever a situação de cada ente da casa diz: “às vezes fecho os olhos pra ver melhor aquele tempo. Minha mãe tão caladinha com o lenço amarrado na cabeça e a trouxa de roupa. Luzia com as minhocas. Pedro com os livros. E eu tão contente cuidando da casa” (TELLES, 1999, p.78). A personagem não tinha escolhas a fazer, se gostaria de estar somente na rotina doméstica, ou se queria uma vida como a de seu primo que estudava para ser “alguém” na vida. Segundo Adriana Sacramento de Oliveira (2009, p. 89), o “ser mulher está para além de uma habilidade constituída de maneira fixa, é antes de tudo uma instância forjada a partir de uma ‘performance cultural’”.

A violência passa despercebida, e a vítima não se identifica como tal. Ela é bem mais dominadora do que a imposta pela força física, pois invisivelmente está internalizada e repassada de mulher após mulher ou de indivíduo após indivíduo. Dentro das próprias famílias se delimitam os espaços e os modos de agir e pensar. Seja na escolha das cores das roupas dos recém-nascidos, seja na divisão das tarefas e dos empregos domésticos.

Bourdieu (1999, p. 54) levanta a hipótese de encerramento da relação de dominação e dominado; mas, na verdade, vemos que é apenas uma troca de papéis. O ato dominador parece necessário, e sem ele a sociedade viraria um caos:

só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os

dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmo, o próprio ponto de vista dos dominantes.

Não só as mulheres sofrem com a imposição da dominação. O homem também é obrigado a “fazer” valer a sua virilidade. A virilidade pode ser entendida como “a representação de um desejo masculino, natural, irrefreável, que necessita de um exutório” (PERROT, 2005, p. 448). À mulher é colocada a submissão e ao homem o ato de se impor. É claro que as posições são diferentes, mas o masculino também é vítima da representação dominante. “Ser homem” ou “ser mulher” e se comportar como tal não está inato ao indivíduo. É uma criação moldada pelo tempo. Alves & Pitanguy *apud* Pedro (2002) afirma que:

comportamentos aprendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como “naturais” as relações de poder entre os sexos.

O homem é incentivado a agir como “homem” construído socialmente. Na maneira de falar, de vestir ou impor a sua “dominação”. São forças invisíveis que afetam negativamente os indivíduos. Sobre esse aspecto, Bourdieu (1999, p. 64) afirma que o privilégio de ser homem na nossa sociedade é também uma cilada e “encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes [...] que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstancia, sua virilidade”.

Rita Laura Segato (2004), ao falar sobre o que a sociedade impõe ao homem, nos diz que ele “entra na cena social com uma pressão e um mandato. Ele deve ter condições para encarnar a posição de valor que está destinado pela sua autonomia, o que por si só já é violento”. O homem é impedido de sofrer, e se mostrar fragilizado. Para Segato (2004), “a violência entra como diferencial. Se o outro não me oferece o tributo de subordinação, não posso ocupar o lugar que ocupo”. O ser masculino só consegue seu lugar na sociedade se a mulher conceder. Se ele não recebe livremente, usurpa. “Isso se vê claramente nos crimes sexuais, que é uma forma de extração, do tributo que não pode ser extraído do subalterno romanticamente” (SEGATO, 2004).

Saffioti (1999, p 81) também fala sobre a construção do indivíduo enquanto ser moldado socialmente. Para ele: “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem porque seu “destino” assim determina”. Michelle

Perrot sobre a prisão do corpo reflete dizendo que “o gênero se faz sexo, como o Verbo se faz carne. Homens e mulheres são identificados por seu sexo; em particular as mulheres são condenadas a ele, ancoradas em seus corpos de mulheres chegando até a ser prisioneiras dele” (PERROT, 2005, p. 470).

É por esse motivo que a violência contra a mulher vem passando gerações, pois as mulheres não se sentem no direito de reivindicar ou fugir das agressões. Quando o homem foge desses moldes, não é visto positivamente. Lia Zanotta Machado (2000) em um estudo apresenta a reflexão dos discursos de apenados e suas vítimas de estupro. Nesse trabalho ela compara e analisa o modo de ver de cada um. Percebemos na fala de um dos apenados, ao remeter ao discurso de outro colega, (p. 27) essa relação de dever que o homem tem sobre a mulher, que para o sistema machista é sempre a culpada. Para ele:

os companheiros não achavam legal ele assumir o crime, mas para ele é muito importante. Mesmo que os outros digam que as mulheres têm culpa, elas não têm. Ele pode explicar o que aconteceu, mas não poderá justificá-lo. Ele bebeu. Não sabe o que rolou na cabeça e aconteceu.

A virilidade masculina é algo que deve ser colocado à mostra. Tudo no indivíduo é feito em busca de aprovação. Um exemplo disso pode ser encontrado no conto “Debaixo da Ponte Preta”, de Dalton Trevisan. Nesse texto, Nelsinho e seus amigos violentam uma garota em conjunto para se afirmarem como homens viris. Bourdieu (1999, p. 65) descreve que são comuns provas de virilidades entre instituições escolares e militares. Para ele, práticas como estupros coletivos são variantes da visita coletiva a bordeis e tem “por finalidade pôr os que estão sendo testados em situação de afirmar diante dos demais sua virilidade pela verdade de sua violência.” Lia Zanotta Machado (2000, p. 09) nesse aspecto diz que os atos de estupro não fazem do homem impuro porque não são reconhecidos como tais até que se tornem conhecidos. “Sem ser públicos, são confundidos com os atos confirmativos da virilidade. Mesmo que hajam cúmplices. Ao contrário, estupros realizados em conjunto, parecem especularmente confirmar ainda com mais força, a virilidade de todos os envolvidos” (Machado, 2000, p. 09).

O poder do homem se relaciona ou só se completa diante de outros homens e do apagamento do feminino. Isso é um fato interessante, principalmente quando pensamos nas lutas por direitos de determinadas classes. O alvo das minorias parece ter medo da luta por direitos. Sejam eles diretos trabalhistas, feministas ou direitos homossexuais. O

fato de “conceder” o direito devido a uma classe não retira do “dominante” os seus próprios direitos, mas como vemos o dominante tem sempre a necessidade de diminuir o dominado para se afirmar. Para isso, segundo Machado (2006, 141), a “construção hegemônica dos valores do masculino se faz em torno do desafio da honra, do controle das mulheres e da disputa entre homens”. Completando tal pensamento, temos Saffioti (1987, p.16), que confirma a ideia do medo do masculino em perder para as mulheres em sua dominação; para ele “o poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres”. Michelle Perrot afirma que:

a mulher é a outra, a estrangeira, a sombra, a noite, a armadilha, a inimiga. A mulher é Judite ou Dalila, que se aproveita do sono do homem para cortar-lhe os cabelos: a sua força. Este medo ancestral, primitivo, ligado talvez à sexualidade (e que a psicanálise tanto expressa quanto tenta elucidar), encontra; em cada época, sua expressão própria. (PERROT, 2005, p. 265)

Não tendo em vista nenhuma razão consciente para as relações sociais justificarem a necessidade de inferiorização da mulher, cabe apenas levar em consideração as palavras de Perrot ao dizer que a mulher provoca o medo do homem desde o início da formação das relações humanas por motivo de sexualidade. Não há outro motivo a não ser pela diferença sexual do corpo, visto que é a única causa relevante para diferenciar o homem da mulher. Na próxima seção, refletiremos a respeito das relações da sociedade e como ela está ligada à literatura. Ela, muitas vezes, é vista apenas como uma representação do mundo ou totalmente distante dele, como veremos a seguir.

### **2.3 A literatura e a sociedade**

Antonio Candido (2010), em seu ensaio “Crítica e Sociologia”, comenta acerca de duas correntes de crítica literária destoantes. A primeira é o sociologismo ou sociologia da literatura, que tenta explicar as obras literárias somente pelos fatores sociais, subordinando a esses fatores quaisquer considerações sobre elementos, como temas ou personagens. A tendência de análise, com base em política ou em ordem moral, consiste em observar se a temática social da obra corresponde aos mesmos valores, o que revela a sua medida valorativa. A sociologia da obra, seguindo uma perspectiva determinista da literatura, põe-se a estabelecer relações diretas entre texto e

contexto, vinculando a matéria literária à ambientação, aos costumes, à cultura e aos traços grupais do autor.

Analisar a obra partindo dos condicionamentos que estão a sua volta nem sempre foi visto de bom modo. Essa forma de analisar já foi supervalorizada como também rebaixada. Tentava-se mostrar que a literatura tinha que ter obrigatoriamente o aspecto da vida real, depois surgiram as ideias de que a matéria “do real” não era mais importante para a construção literária. Sabemos que o elemento externo deve ser visto como elemento que “desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, p. 14). Analisar uma obra só levando em conta os fatores condicionantes não é impossível, pois a sociologia da literatura é responsável por isso. Ela procura analisar apenas os fatores externos da obra e não procura valorar o conteúdo literário. O fato desse método só se interessar pelo externo da obra não a eleva ao caráter de crítica literária, pois a crítica literária genuína se preocupa em “averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (p. 14). Somos conhecedores que analisar uma obra com esses métodos isoladamente não são eficazes. Para Candido (2010, p. 13-14):

só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

À medida que a crítica sociológica sai dos aspectos meramente sociais e procura ver os efeitos desses fenômenos na obra, passa a ser somente crítica. Para Candido (p. 17) a “crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais”.

Existem modalidades de estudos sociológicos diferentes. Há aquela linha que procura analisar um conjunto de literatura de acordo com as condições sociais. Candido (p. 19) descreveu a qualidade e o defeito dessa corrente. Ele afirma que

a sua maior virtude consiste no esforço de discernir uma ordem geral, um arranjo, que facilita o entendimento das sequências históricas e traça o panorama das épocas. O seu defeito está na dificuldade de mostrar efetivamente, nesta escala, a ligação entre as condições sociais e as obras.

Outra modalidade é formada por aqueles que observam o quanto a literatura reflete a sociedade. Além dessa, temos a que procura focar no escritor e estudar a sua posição e a sua função social, e também a modalidade que investiga, com o intuito ideológico, a função política dos escritores. Como se percebe, todas essas correntes estão centralizadas nos traços sociais em detrimento da obra.

Candido (2010) nos alerta que a sociologia é uma “disciplina” auxiliar que nos ajuda a esclarecer alguns aspectos e não tem como objetivo explicar o fenômeno literário. Tendências foram erguidas a partir disso. A primeira é saber o quanto a obra de arte expressa do mundo; e a segunda tendência, se ela realmente tem o interesse de se relacionar com suas causas sociais. Também temos aquela que procura olhar para a obra e moldá-la em motivos de ordem moral ou política como se somente isso desse valor à obra.

Já a segunda corrente, a que segue o Formalismo Russo, estuda a obra literária por ela mesma, sem levar em conta as relações que ela faz com o mundo e o modo como este a condiciona. Para essa corrente, o valor de significação de uma obra não depende de sua aproximação com os aspectos da realidade, e o conteúdo de uma obra é secundário. Assim, essa corrente preocupa-se mais com a estrutura da obra do que com seu tema e condicionamentos. Analisando o pensamento dessa corrente, Candido (p. 13) afirma que ela considera que a importância da obra “deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão”.

Antonio Candido, ainda em “Crítica e Sociologia”, apresenta uma nova perspectiva de análise. Sabendo o quanto essas análises anteriores são extremistas, propõe uma saída alternativa que se utiliza tanto de alguns aspectos da primeira quanto da segunda linha teórica. Nesse sentido, o autor afirma que a “integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (p. 13). Comenta ainda que o externo, entendido por ele como o social, não importa como causa ou como significado, mas como desempenhador de papel na constituição da estrutura, sendo assim considerado interno. Para Candido, a crítica deixa de ser sociológica e passa a ser somente crítica quando o externo se torna interno.

Nesse sentido, torna-se difícil separar a literatura desse fenômeno social. Diante da possibilidade de uma crítica tanto literária quanto sociológica, temos que saber qual a



importância do fator social para a feitura da obra. Esse fator, por sua vez, ajuda-nos a explicar a estruturação da obra e das ideias que ela veicula. Além disso, ele fornece elementos que nos permitem a compreensão do mundo e seu poder sobre nós, enquanto membros da sociedade. Portanto, se a crítica sociológica da literatura não explicar a essência do fenômeno da arte, poderá, pelo menos, ajudar a compreender a sua formação e o seu destino.

Em síntese, a literatura dialogada com os elementos da sociedade nos possibilita criar várias leituras. Cabe ao leitor perspicaz inserir as suas inferências de mundo ao objeto de interpretação. Uma literatura não é maior ou melhor que outras. Todas podem ser escolhidas de acordo com o gosto do leitor que, de certo modo, busca uma conexão com a literatura, seja ela local nacional ou universal. A literatura é escrita para ser lida, como afirma Escarpit (1969, p. 165 *apud Zappone*):

todos os escritores, no momento em que escrevem, têm presente um público para além deles próprios. Uma coisa não está inteiramente dita até que é dita a alguém: isto é, como vimos, o sentido do acto da publicação. Mas podemos igualmente afirmar que uma coisa apenas pode ser dita a alguém (isto é, publicada) se for dita por alguém. Os dois “alguém” não têm forçosamente que coincidir.

Como leitores, temos a possibilidade de ir mais além do que o texto diretamente mostra. O que está escrito não é limitador das inferências que fazemos. Faço minhas as palavras de Alfredo Bosi (p. 16) que diz: “diante de matéria tão rica e diferenciada, só a análise dos textos poderá dizer algo de preciso sobre os modos de elocução mais significativos do conto atual”. Espera-se que busquemos levantar questionamentos a respeito do que é colocado, se assim não fosse, não seria necessário nos causar o estranhamento devido.

Passaremos agora para as análises dos contos escolhidos focalizando as relações de violências entre os personagens. Tivemos que escolher apenas um ponto dentro das alternativas de investigação dessas obras porque é sabido que não há possibilidade, nesta dissertação, de estender para os outros caminhos, pois acreditamos que são intermináveis. Então, para sermos coerentes com a proposta inicial de estudarmos apenas as relações de violências físicas e simbólicas é que delimitamos a análise interpretativa do *corpus*. Durante as leituras críticas nos utilizaremos de teorias que dialoguem com a literatura nesse aspecto.

### 3 ABISMO DE ROSAS: *leitura interpretativa do corpus*

*Violentar o homem é arrancá-lo da sua dignidade física e mental.*  
Regis de Moraes

Fazer uma leitura interpretativa de uma obra aberta nos possibilita atravessar distintos caminhos. Afunilar apenas uma análise, de certa forma, é violentar a obra estudada. Por esse motivo, nossa proposta não é estabelecer uma análise fixa dos textos, mas sim uma possibilidade de interpretação, de uma leitura para essas obras e somar à fortuna crítica desses escritores. Parece-nos também mais interessante levantar uma análise centrada no enredo com comentários críticos amarrados ao próprio texto literário. Será a própria ordem das narrativas e o que elas nos revelam que trataremos com prioridade. Para Giardinelli (1994, p. 14) toda literatura é um território livre, no qual tudo é possível.

#### 3.1 Das Dores x Maria: do sem nome ao nome próprio

O conto “Das Dores”, de Carlos Viana, apresenta as desventuras em série de uma jovem para conseguir sobreviver na realidade em que está inserida. O título deste conto é formado por um nome próprio que pode estar relacionado ao nome da personagem, que dentro do texto não é citado, apenas é tratada pelo pronome pessoal do caso reto “ela”. Acreditamos ser esse o nome dela, mas o fato de não estar escrito no texto pode nos remeter ao caso de ela não possuir nada, nem nome, nem bens materiais, nem mesmo o poder de escolha. Não temos o nome da região em que ela reside, apenas a definição dada pelo narrador, em terceira pessoa – onisciente -, como “cu-de-judas”. Entende-se então que é um lugar bem afastado das grandes cidades.

Não nos é estranho saber que nesses lugares longínquos as informações são poucas, e a falta de escolaridade é recorrente. Tanto por falta de escolas na região quanto ao desinteresse de alguns pais em oferecer educação para os filhos, principalmente do sexo feminino. Geralmente, as mulheres são criadas para cuidarem da casa, do marido e dos filhos, não sendo pertinente a elas ascender nas áreas educacional ou social. Para Rousseau (*apud* Enguita, 1993, p. 42):

o destino da mulher é agradar e ser subjugada pelo homem, pois este, sendo mais forte, deve ser o árbitro do casal, razão pela qual a aparência, a honra e a reputação combinadas com a razão, devem ser os critérios do seu comportamento e de sua educação. Se o homem foi feito para ser livre, a

mulher deve ser subjugada por ele, de modo que a autoridade tem um papel prioritário na sua educação.

Com essa família retratada no conto não foi diferente; os pais da personagem não a educaram em nenhum setor de sua vida, apenas nos que tangenciam as realizações domésticas. É claro que Das Dores aprendeu sobre sexualidade, observando os animais: “só mesmo os cachorros para ensinar a ela e vez ou outra um bode doido” (VIANA 1999, p. 43).

A personagem, por aprender de forma equivocada sobre a sexualidade, não estranhou o fato de seu primeiro marido<sup>24</sup> a deixar “esperando como a cabra, e ele tal e qual o bode no terreiro” (p. 44). Ela, por sua vez, não mostrou nenhuma reação diante das situações que vivenciou. A moça “não se assustou [...] apenas emprestou o corpo e ficou esperando” (p. 43). Das Dores apenas “achava que era assim” (p. 43). Elódia Xavier (2007, p. 62) afirma que o sujeito que é disciplinado culturalmente acredita na normalidade das situações a que é submetido, pois “uma vez que não compete ao corpo disciplinado questionar os procedimentos”. Também para Xavier Filha (2000, p. 35), “as mulheres desde muito pequenas aprendem a não conhecer o seu corpo, a não se tocar, a se esconder, a não sentir prazer, preparando-se para ser a mãe santa e se resguardar para o casamento, algo muito diferente da educação do menino”. Com esse tipo de educação, torna-se impossível a maturidade sexual da personagem. Tanto de Das Dores quanto das demais estudadas aqui.

Como poucas pessoas apareciam nessa região, ela não teve opção de não aceitar o primeiro que chegasse à sua porta negociando o casamento. É muito clara nesse conto a disciplina do corpo da personagem principal. Ela não questiona as imposições tanto do pai quanto de seus “maridos” quando submetem seu corpo. Ela se via na obrigação de atender os caprichos de cada um, como veremos no decorrer da análise, mas já podemos adiantar aqui o que Michel Foucault (2002, p. 118) afirmou a respeito do corpo. Para ele “não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Completando essa ideia, temos Guacira Louro (2011, p. 17-18), que diz que os corpos são “ensinados, disciplinados, medidos, avaliados, examinados, aprovados (ou não), categorizados, magoados, coagidos, consentidos”.

---

<sup>24</sup> A denominação “marido” não é mais adequada para esse contexto. São homens que maltrataram mulheres. Porém continuaremos com esse termo por ser o mais convencional.

Bourdieu (2005, p. 71) ainda afirma a respeito da aceitação das circunstâncias que ao “menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos”. Ele denomina “paradoxo de dóxa”, que seria o ato de incorporar como normais ou naturais os papéis construídos socialmente, mesmo que sejam os esquemas de minimização das mulheres e demais classes discriminadas.

O texto não apresenta muitas características físicas das personagens, mas as poucas intervenções já nos oferecem ideias de como eles se apresentavam. O marido da moça é descrito com “perna de pau, preto retinto, tão contrário da cor dela” (p. 43). Nesse enunciado já presenciamos a primeira diferença desses personagens: a cor da pele. Ela muito alva e ele negro. Não temos características de definição precisa de seus pais. A sua mãe é bastante ligada à religiosidade. Reza e benze sempre que é preciso, mas como figura feminina não tem poder para tomar decisões ou agir em prol delas. Ela apenas obedece à imposição do chefe da casa. Não reclamou quando a filha foi dada aos “maridos” e sempre estava em segundo plano com voz silenciosa. O pai de Das Dores, mesmo sendo homem, não tem poder sobre o próprio destino, pois ele está submetido ao discurso do outro, que se apresenta hierarquicamente com maior poder que ele. Por mais que, nesse contexto, ele seja o patriarca da família, em que sua esposa e filha lhe devam obediência, ele está subjugado a outro sistema social de classe acima dele. No caso deste conto, o pai esteve submisso ao homem que disse ser dono daquelas terras. A subjugação não é somente entre homens e mulheres; acreditamos que mais forte que o patriarcalismo está a dominação social, pois ela engloba todas as demais. Para Saffioti (1987, p. 16):

há homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens. Isto equivale a dizer que o patriarcado, sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem, não constitui o único princípio estruturador da sociedade brasileira.

Isso acaba acarretando na inércia que seu pai viveu por toda vida. Um homem estranho chega a sua casa, diz que é dono de tudo, e “o pai não reclamou de nada” (p. 43). Aceita a oferta dele, de forma inerte, de deixá-los morando nas terras “de bondade”, mas precisará casar com a moça. O homem compra a noiva e em troca permite a

moradia dos sogros no sistema de meeiro<sup>25</sup>. A mãe da menina não podia intervir e só fez o que lhe era permitido: chorar e rezar “baixinho”, pois aumentar o volume da voz não era adequado, e o pai “não disse sim nem não” (p. 43). Michelle Perrot no livro *As mulheres ou os silêncios da história* cria uma imagem muito interessante a respeito do “direito” ao silêncio das mulheres. Ela afirma que:

no início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como água de uma inesgotável dor. (PERROT, 2005, p. 09)

A menina só observa tudo quietamente, mas acha esquisito o homem proferir palavras de “afeto” a ela: “achou esquisito ele dizer aquilo, que tinha gostado dela, que queria casar com ela, montar casa e se encher de filhos” (p. 43). Das Dores, por ser corriqueiro observar o sexo entre os animais, não estranhou quando iniciou sua vida sexual; por outro lado, achou estranho aquele homem falar que havia gostado dela. Isso nos leva a crer que ela nunca tenha presenciado alguma troca de afeto verbal entre seus pais, os únicos com quem ela interagiu. Dessa forma, podemos levantar a hipótese de que nessa família não havia falas afetuosas. Tudo era árido, até as falas entre eles.

O casamento de Das Dores não foi feliz, definido como “um átimo de dor que nem de arrancar dente” (p. 43). O texto não diz os detalhes da cerimônia. Não sabemos se eles casaram legalmente no sistema cívico ou se houve alguma celebração religiosa. É provável que ele seja casado oficialmente em outra cidade maior e que tenha recebido essa terra em pagamento de alguma dívida<sup>26</sup>. O texto não mostra explicações para os sumiços dele que constantemente desaparecia, deixando a mulher e os negócios com o sogro, vindo para o interior esporadicamente para pegar sua parte nos lucros da terra e “usar” a mulher. Outra atitude desse personagem que chama a atenção é o fato de ele

---

<sup>25</sup> Diz-se do agricultor que trabalha em terras que pertencem à outra pessoa. Em geral o meeiro ocupa-se de todo o trabalho, e reparte com o dono da terra o resultado da produção. O dono da terra fornece o terreno, a casa e, às vezes, um pequeno lote para o cultivo particular do agricultor e de sua família. Fornece, ainda, equipamento agrícola e animais para ajudar no trabalho. Adubos, inseticidas e adiantamentos em dinheiro podem ocasionalmente ser fornecidos pelo dono da terra. No Brasil, a agricultura de meação ainda é muito praticada, principalmente nas regiões mais atrasadas. <http://www.dicio.com.br/meeiro/> Acesso em 20 de novembro de 2012.

<sup>26</sup> Isso é possível se levarmos em conta que ele não morava com Das Dores, pelo fato de adquirir a terra e perdê-la rapidamente e por viajar constantemente. Essas ações podem levantar indícios de que tenha uma família oficial longe daquelas terras.

não demonstrar afeto aos filhos. Parece-nos que ele não sentia que o elo com as crianças fosse verdadeiro. Isso é mais um motivo para achar que ele já tinha uma família oficial.

O marido da personagem sempre tinha um ritual para iniciar a relação sexual. Ele não gostava de se apresentar fragilizado à mulher; dessa forma, ela nunca podia vê-lo sem a perna de pau. Esse pode ser um dos motivos de ele só querer praticar o ato sexual com ela de costas para ele, “como uma cabra”. O homem retira a perna e encosta na parede, a mulher de costas não olha para trás por não ter permissão e por influência das histórias bíblicas contadas pela avó sobre a esposa de Ló, que ao olhar para trás se transforma em estátua de sal. Das Dores, por sua vez, tinha medo “de virar pedra de sal e ainda mais daquele jeito” (p. 44).

Ela não conseguia entender as sensações que sentia durante e após o coito sexual, tudo para ela era inesperado e sem explicação. Era-lhe imposta uma situação vergonhosa na qual “teve vontade de fechar os olhos certa hora e só acordar no outro dia quando ele já tivesse ido embora” (p. 44). Colocaram-na nessa realidade sem que ela tivesse outra opção. Para ela, o casamento era aquilo: obedecer às vontades do marido sem reclamar a dor ou a confusão que estivesse sentindo. Para ele, Das Dores era apenas o objeto de sua saciedade sexual quando estivesse naquelas terras e nada mais, dado que ele vai embora logo em seguida deixando sua mulher sozinha naquele “cu-de-judas”. O corpo de Das Dores não lhe pertencia e ela se submetia ao marido sem reclamações. Michelle Perrot afirma que “o corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve ‘possuí-lo’ com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente” (PERROT, 2005, p. 447).

O pai obedecia à rotina imposta. Plantava, colhia e separava o lucro do genro. A filha passa a sentir algo diferente, e a mãe “fez as contas” e sabia que a criança nasceria em junho e passou a benzer a barriga da personagem principal. A situação era tão precária que perpassava todos os caminhos da vida da personagem. Além de não ter tido educação formal, não tinha contato com médicos. Não houve pré-natal para os filhos de Das Dores. Coube à mãe benzer à espera que as crianças nascessem sadias. Das Dores não entendia as transformações que seu corpo sofria durante a gravidez. Numa noite de chuva a criança nasce com ajuda de uma parteira que a mãe vai buscar muito longe daquele lugar. Como a criança nasce no período junino, passa a se chamar João.

O pai da criança aparece, mas não procura o filho recém-nascido, que nasce com um pé torto<sup>27</sup>; e, por mais que a mãe benzesse e Das Dores forçasse o pé, ele não tomava o lugar certo. Sabemos que Viana é um contista experiente e habilidoso, pois em seu texto nada é posto à toa. A criança ao nascer com pé torto poderia simbolizar o poder patriarcal. Esse poder é uma imposição projetada no indivíduo desde seu nascimento. Por mais que as mulheres tentem “desentortar o sistema”, usando de força física ou espiritualidade, ele não se conserta, assim como a perna do garotinho.

Sem respeitar o período de recuperação da mulher, ele a submete ao ato sexual que agora é ainda mais doloroso para ela. Como Das Dores era tida como objeto, o marido não se preocupava com a saúde dela, visto que objetos não sentem dor, desconforto ou vontades. Lia Zanotta Machado (2000, p. 14) descreve que a percepção moral do homem é de que a mulher tem a obrigação de satisfazer sexualmente ao marido independente de sua própria vontade. Para ela:

em nome do código individualista de direitos, concebe-se que, a relação imposta à mulher, companheira, esposa, sem o seu consentimento, com maior ou menor grau de violência ou ameaça, é estupro. A ideia de estupro contra a própria mulher é a menos reconhecida como tal pelo código relacional da honra. A relação sexual no interior da conjugalidade é aí vista como débito contratual, como dever moral.

Em uma das entrevistas (p. 14) dada à equipe de Zanotta, um agressor afirma que “forçar, nesse caso, não é estupro. O marido pode até forçar no início, mas no final das contas, a mulher acaba cedendo”. Desse modo, mesmo sendo estupro (forçar sexo com alguém), a “moral” patriarcal acredita que não é violência e sim um dever do feminino. Deve ser por esse motivo que os personagens do conto “Das Dores” e do conto da análise seguinte não viam como estupro a submissão da personagem.

Saffioti (1987, p. 18) descreve sobre o “direito” dado ao homem pela sociedade de “usar” a mulher como objeto sexual. Ele delimita o estupro em dois pontos. O primeiro, ao estupro que estamos acostumados a ouvir como crime, em que um homem estranho ou não à vítima a obriga, por meio da força, a manter relações sexuais; e o segundo relacionado às relações amorosas estabelecidas convencionalmente. Para ele, o homem “julga-se com o direito de manter relações sexuais com sua companheira, mesmo quando ela não apresenta disposição para tal”.

---

<sup>27</sup> Semelhante ao conto “Nadinha” de Viana, que tem como personagem uma criança que nasce com o pé torto.

No conto, nem a liberdade de gritar de dor Das Dores tinha, já que não havia ninguém que cuidasse de seu filho se ele acordasse enquanto estivesse ainda naquela posição. A personagem Maria, como veremos na próxima leitura interpretativa, do conto “O grande deflorador”, também é submetida ao silêncio. Nesse momento elas são acometidas das duas violências simultaneamente: a sexual, o próprio ato em si, e simbólica, em que lhe é negada a manifestação da dor que sentia. Essa relação é interessante principalmente quando comparamos com a violência sexual sofrida pela personagem do conto “Olhos de fogo”. Nesse conto, como veremos mais detalhadamente no ponto específico de reflexão desse texto, a garota não podia gritar porque era obrigada a morder o travesseiro; por outro lado, Das Dores não foi obrigada verbalmente ou com ações; inconscientemente ela se sentia na obrigação de se manter silenciosa, pois ela seria a única prejudicada se não se calasse.

Ele resolve inovar no sexo: “dera agora de outros caminhos mais doloridos, e ela [como de costume] nem impava nem dizia ai” (p. 45). Para Saffioti (2004b, p. 84-85), “o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina”. Ainda diz que “para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). O sistema de inferiorização é impregnado na mulher. O homem não precisa disciplinar constantemente o feminino, pois ele já está arraigado e não oferece, na maioria das vezes, rejeição a esse processo.

A rotina continuava a mesma. O homem continua se ausentando cada vez mais, até que um dia aparece outro que afirma que todas aquelas propriedades eram dele. A ideia de que tenha sido uma chegada repentina desse novo proprietário da terra é construída no texto de forma interessante. O conto vinha narrando a vida da personagem com o primeiro marido até que no mesmo parágrafo com distância de apenas um ponto final já se narra a história desse segundo dono. É uma quebra brusca para o leitor e para a vida de Das Dores. Na verdade, dentre as “propriedades” incluía-se a mulher do antigo dono. Esse era bastante diferente do primeiro. Ele não viajava. Morava ali mesmo no vilarejo com Das Dores. Podemos imaginar que esse novo marido tinha apenas Das Dores como esposa. Ela, como esperado, sentiu muita diferença entre aqueles dois homens, principalmente na área sexual.

Diferentemente do outro, que não permitia que ela olhasse para ele durante o ato sexual, esse agora “veio por cima com sua língua descorada e ela achou que homem



tinha mesmo parte com bicho, bode ou gato” (p. 45). O primogênito já ficava de pé quando ela sentiu que estava grávida novamente, e que o nascimento seria no período de São João, como o outro. O nome da criança não nos é colocado, mas esse novo marido respeita o período de recuperação após o nascimento da criança que nasceu sem deficiência.

No primeiro casamento, é provável que Das Dores não fosse a esposa oficial, por isso um objeto que não se deve ter respeito ou cuidado. Já no segundo matrimônio, a personagem é posta como primeira esposa e deve ser por esse motivo que o marido “respeitava” o período de cuidados com a saúde da mulher após o parto.

Os dois filhos de Das Dores nasceram no mesmo período festivo com diferença de um ano. O primogênito é fruto de uma relação de extrema violência em que ela foi colocada. O segundo filho nasce de uma relação, ainda que de violência, mais “tranquila” que a primeira, pois já tinha adquirido experiência para saber como se davam os procedimentos em sua vida. Os corpos dos filhos levavam essa ideia. O primeiro com seu pé torto é a marca visível da forma violenta em que foi concebido, e o segundo, aparentemente sadio, revela uma concepção mais humanizada. Isso não quer dizer que ela estava realizada com o casamento, mas que havia alcançado um determinado grau de “domínio” ou “reconhecimento” do seu destino. Ela, nesse momento, poderia sentir, mesmo longinquamente, o poder em suas mãos devido à morte de seu pai.

Sem o patriarca, Das Dores é quem cuida da terra. A mãe passa a morar com ela. A personagem gosta da ideia, pois assim o marido “não ia ter coragem de bufar em cima dela a qualquer hora do dia” (p. 46). O que acaba acontecendo. Ele não gosta e põe as duas e as crianças para fora de casa. As mulheres aceitam a expulsão sem lutar pelas terras que originalmente eram delas. Apesar de dominar a terra, Das Dores continuava a ser um objeto sexual. É provável que o atual marido tenha percebido o desenvolvimento da esposa, na área administrativa, e imaginando que poderia perder a posse de seu “objeto” e da terra, tratou de “dispensá-la”. Oferece os materiais necessários para a construção de um barraco na beira do rio onde já se inicia um assentamento de pessoas sem terras. Já quase sem dentes, Das Dores e sua mãe levam a realidade dura que lhes foi imposta. Não houve questionamento sobre a expulsão.

Certo momento, quando o assentamento já está estruturado, aparece um homem intitulado, no conto, como “bodegueiro”, que lhes apresenta uma saída para melhoria de vida. Ele forneceria leite e remédios para as crianças e em troca receberia favores

sexuais. Vemos aqui que não há a imposição de um novo casamento, mas um acordo entre eles. Ela então aceita, possivelmente, vendo como saída daquela situação que vivia.

À noite, ele chega à casa da personagem, a mãe tapa os ouvidos e dá as costas na cama da filha. Segundo o texto, ela

fez o que nunca viu cachorra nenhuma fazer. Nem por trás como o pernetá, nem por cima como o demorado. Ele disse que nunca ia faltar leite na casa dela e ela aceitou e ele disse que assim também ela nunca corria perigo de ter mais neném e era só assim que ele gostava. (p. 47)

Não sabemos ao certo o que aconteceu para que Das Dores reagisse assim, mas isso não nos impede de levantar teorias a respeito de algo tão pouco dito e que, ao mesmo tempo, informa diferentes coisas. A personagem já tinha experiências sexuais distintas, sexo convencional, anal e mesmo oral, segundo interpretação já sugerida aqui. Para ela nunca ter visto antes a forma de sexo sugerida pelo “bodegueiro”, leva-nos a crer que foi ela que, de algum modo, penetrou-o. Isso é possível de ser levantado, tendo como base o fato de que ela não correria o risco de engravidar e também por ser “só assim que [...] gostava”. Talvez o “bodegueiro” quisesse um relacionamento falso para esconder um determinado desejo homossexual. Outra possibilidade também poderia ser de que ele sugerisse que ela praticasse sexo oral nele, visto que “nunca ia faltar leite” para a personagem. De qualquer modo, nesses contextos colocados, Das Dores seria o agente dominante da relação sexual. Esse é o único momento em que isso acontece em relação às atividades sexuais da personagem.

Pela manhã ele entrega o dinheiro do dentista, e Das Dores ao voltar para casa da cidade se depara com os filhos brincando na lama e pela primeira vez os olha alegres em todo esse tempo de vida. Depois de tantos sofrimentos, a personagem consegue seu final satisfatório, não ligado ao sexo, mas ao cuidado e respeito mútuo, no sentido de que ele combinaria as coisas com a mulher e não as obrigaria. A personagem deixa de ser objeto sexual explorado por outros e passa a ser pela primeira vez tratada como humano. Nesse relacionamento, Das Dores pode sentir estabilidade diferentemente dos primeiros anos de sua vida. Como, por exemplo, o momento em que é dada ao casamento e quando o segundo marido substitui o primeiro de um dia para outro.

Os contos “O grande deflorador”, analisado a seguir, e “Das Dores” dialogam entre si em diferentes aspectos. Elaborando um quadro<sup>28</sup> comparativo, as similitudes são bem mais evidentes. Como podemos ver, as personagens são de famílias socialmente desfavorecidas, são negociadas como produtos em casamentos arranjados aos seus maridos, não são escolarizadas, o ambiente em que vivem é ruralista, são intimamente ligadas à religião, ambas se submetem ao marido e são aparentemente conformadas com a situação em que vivem. Para as duas moças o casamento é símbolo de dor, seus maridos não têm uma das pernas, e seus parentes são inertes. Eles não tomavam atitudes que livrassem as personagens das situações opressivas; na verdade, eles as empurravam para esses destinos. Parece que falamos do mesmo conto, mas, do mesmo modo que têm características semelhantes, também possuem diferenças.

O marido da personagem Maria, do conto “O grande deflorador”, além de “perneta”, é “caolho”; já o da personagem do conto “Das Dores”, além de “perneta”, ele é “preto retinto”. Há diferenças também nas características físicas das personagens. Não há um aprofundamento, mas sabemos que Das Dores é de pele branca e Maria de cabelos longos e pretos. Outro fator importante que difere essas mulheres é a reação de cada uma. Maria foge de seu marido para não sofrer mais com o casamento; já Das Dores continua na vida que foi imposta a ela sem questionamentos, sempre ligada à figura do masculino. Também vê no casamento, ou na figura de um homem, o seu sustento. A outra personagem, Maria, escolhe viver sem envolvimento íntimo com outro homem, apenas se dedicando a sua vida religiosa.

Dentre as violências existentes, a violência contra mulher nos parece a mais antiga e ao mesmo tempo a mais onipresente. Teles e Melo (2002) enfatizam que “a forma mais disseminada e universal seria a violência conjugal e doméstica, aquela que ocorre entre casais e nas famílias”. Pensando na vida dessas personagens do conto de

<sup>28</sup> Tabela 1: quando comparativo dos contos “O grande deflorador” e “Das Dores”

“O grande deflorador”	“Das Dores”
A personagem é pobre	A personagem é pobre
É vendida	É vendida
Sem educação	Sem educação
Ambiente rural	Ambiente rural
Religiosa	Religiosa
Submissa ao marido	Submissa ao marido
Conformismo	Conformismo
O casamento é doloroso	O casamento é doloroso
Marido com uma perna	Marido com uma perna
Inércia dos responsáveis	Inércia dos responsáveis

Viana e de Trevisan, podemos observar que elas sofrem violência não por desconhecidos e sim dentro de suas próprias famílias. No casamento, parece-nos que de forma mais efetiva. O texto não mostra se Das Dores sofria de violência física enquanto papel de filha, mas ela é subjugada ao fato de não poder escolher seu futuro e ser negado a ela o direito à educação. Já no papel de esposa, é somada a violência sexual. Já que para ela o sexo não era prazeroso e em seu casamento não havia equilíbrio sentimental e respeito mútuo. Já a personagem Maria do conto de Trevisan sofreu a violência física também dentro de casa enquanto assumia o papel de filha. O agressor era seu irmão, que deixava as marcas em seu corpo. A violência que sofria continuou após o casamento. Agora, somou-se a violência simbólica. Devemos ter em mente que qualquer que seja a violência, ela está envolta de sofrimento psicológico. Saffioti (1999, p. 84) afirma isso quando escreve que “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente”. É o que podemos perceber ao observar essas personagens que recebem as mesmas violências, porém em sentido inverso. A ordem das violências de Das Dores é da simbólica para a física, enquanto que para Maria é ao contrário. A imposição do casamento se tornou o fio que adicionou os atos violentadores. Outro fator que as une é a obrigação do casamento. Para Foucault (1984, p. 79):

o casamento, ato privado, que dizia respeito à família, à sua autoridade às regras que ela praticava e reconhecia como suas, não exigia a intervenção dos poderes públicos nem na Grécia nem na Roma. Ele era, na Grécia, uma prática “destinada a assegurar a permanência do *oikos*”, cujos atos fundamentais e vitais marcavam, um, a transferência para o marido da tutela exercida até então pelo pai, e o outro, a entrega efetiva da esposa ao seu cônjuge. Ele constituía, portanto, uma “transação privada, um negócio realizado entre dois chefes de família, um real, o pai da moça, e o outro virtual, o futuro marido”; esse negócio privado era “sem ligação com a organização política e social”.

Não diferente do passado, essas personagens também passaram de um dono inicial, como seus pais e irmão, para os donos finais, que são seus maridos. Efetivamente o casamento serviu como um negócio aparentemente rentável para essas famílias.

Os textos literários desses contistas são curtos, mas carregados de informações que nos fazem refletir a respeito da construção de cada personagem e seu enredo. Um simples detalhe evoca diferentes teorias, que só acrescentam a riqueza do texto literário.

Em “O grande deflorador” percebe-se um jogo de diálogos entre a personagem principal e os demais personagens que são inseridos na narrativa. Como o elo entre os discursos são bem entrelaçados, torna-se difícil separar e atribuir cada elocução ao indivíduo que profere o discurso. Em determinados fragmentos não é perceptível se a fala é da Maria reproduzindo em discurso direto a fala de outro personagem ou é a fala proferida diretamente pela personagem secundária. Há também o discurso do narrador em terceira pessoa, que, em alguns fragmentos, é confundido com as que se apresentam em discurso direto. Por exemplo<sup>29</sup>, na construção:

sem o que beber, não é que a irmã ele vendeu a um velho caolho?  
 - E ainda pernetá.  
 O velho chegava bêbado. Logo ia sussurrando a pobre moça  
 (TREVISAN, 2011, p. 136)

Percebe-se a fala do narrador na oração interrogativa e nas demais falas, mesmo que em discurso direto – com travessão. É de conhecimento de todos que o narrador onisciente se apresenta em terceira pessoa. Também sabemos que ele não dialoga em discurso direto com os personagens e nem com os leitores. Porém, quando lemos alguns contos de Machado de Assis, nos deparamos com um tipo de narrador (mesmo onisciente) que conversa com o leitor, mas nos é desconhecido que ele fale em discurso direto. Como vemos, Trevisan nos apresenta um narrador que dialoga com o leitor dessa forma.

A esse respeito Berta Waldman (1989, p. 26 e p. 53 respectivamente) diz que a ausência de um sujeito fixo em Dalton Trevisan influencia na dúvida de identificação do narrador e o seu desaparecimento progressivo. Para ela:

como decorrência dessa ausência de sujeito, há nos contos de Dalton Trevisan uma “irresponsabilidade” com relação ao que se fala, a ponto de, em certos momentos, o leitor não conseguir identificar o emissor que tanto pode ser o narrador, como uma personagem, ou outra.

segundo a convenção da narrativa, a autoridade do narrar é detida pelo narrador (as marcas gramaticais estão aí para confirmá-lo) capaz de enxergar sua personagem por dentro. Mas como ignorar a intromissão crescente da voz que não é a dele e que vai se constituindo como unidade integrante da construção narrativa?

---

<sup>29</sup> Optamos por recuar o exemplo para melhor visualizar a fala atribuída ao narrador.

Encontramos outros fragmentos com essa mesma estrutura, nos levando a crer que o narrador mantém um diálogo direto com a personagem. Como em,

Aos setes meses nasceu morto – o mais lindo menino.  
 - O José ainda vive?  
 - Ainda bebe. Outro dia apanhou na venda. E apanhou muito. Por amor de uma viola. Comprou a viola e queria destrocá-la.  
 Ri alegrinha e esconde na mão a gengiva murcha.  
 - A bugra não tem dente.  
 O último canino torto, nenhum incisivo. (p. 137)

É certo que o narrador de terceira pessoa geralmente não interage em discurso direto com as personagens; por esse motivo, não podemos fixar uma teoria afirmando que o narrador realmente esteja proferindo essas falas. Não há menção das outras pessoas presentes, dialogando diretamente no discurso. Todas as falas parecem ser oriundas da Maria, mas como estão muito próximas das intervenções do narrador nos traz dúvida em delimitar a fala de cada um deles. Para Berta, à medida que a voz do narrador “aproxima a fala da personagem com relação ao leitor que faz às vezes de bisbilhoteiro, interceptador da correspondência alheia, participando da trama desse tecido como seu destinatário último” (WALDMAN, 1989, p. 102). Desse modo, diante dessas estruturas frasais, não sabemos de quem são determinadas falas nesse conto.

O conto “O grande deflorador” começa com a personagem se apresentando. O nome dela, Maria, traz certa generalização. Maria pode ser qualquer mulher, porém a personagem em especial sente orgulho por ter “o mesmo da mãe de Nosso Senhor” (p.133). O orgulho que sente é refletido na relação que ela tem com a religiosidade. Isso é tão intrínseco a ela que chega exalar “o cheiro da santa”. A personagem não gosta que os outros menosprezem a sua fé nesta santa católica; percebe-se isso ao se referir a sua patroa, que não permite que Maria deixe vestígios de sua religiosidade na casa. Talvez essa proibição por parte dela se dê pelo fato de a personagem exagerar em relação a sua espiritualidade. Essa ideia é possível se levarmos em conta o fato de que no final do conto a personagem escolhe o “amor de Jesus Nosso Senhor e do Divino Espírito Santo” (p.137) ao invés de um relacionamento afetivo concreto.

Não é fácil a relação das duas. A princípio, tendo como base o discurso da patroa, Maria não é uma empregada que goste de ordens, nem mesmo de trabalhar, visto que deixa coisas inacabadas. “- Escolha o arroz. Já lavou a roupa? Grande preguiçosa. Varra a calçada” (p.133). Porém, comparando esse fragmento com

Naquela manhã a moça acordou cedinho.  
 – Que dia lindo para lavar roupa.  
 Pediu a bênção para a mãe. Enxada no ombro, foi para a roça com o irmão.  
 (p. 134).

Vemos que Maria é uma pessoa que apresenta disposição para trabalhar, seja ele trabalho pesado ou não. Então, fica-nos a dúvida no comportamento das duas: ou a patroa exagera no comportamento com sua empregada ou Maria não fazia as tarefas direito. Com a primeira, poderíamos justificar essa ideia pelo modo de como discursou para demitir a Maria: “erga-se daqui, ó coisa. Suma-se. Rua” (p. 133); e, com a segunda, em razão de no discurso dela haver muitas passagens ligadas à divindade e a orações diárias, como “- Hoje fiz uma oração para São Jorge. Que cuida do boi e do cavalinho” (p. 133). Pode-se imaginar que Maria passa o tempo todo rezando e esquece-se de fazer seu trabalho de casa. Devemos levar em conta que temos a versão da fala da patroa por meio de Maria. Não sabemos se a patroa realmente falou dessa forma, temos apenas a forma apresenta por nossa personagem.

Maria é de família pobre<sup>30</sup>, não tem bens conquistados pelo período em que trabalhou. Ao sair do emprego, percebemos que a personagem não tinha objetos de valor, por causa de o termo “trouxinha” nos remeter a poucos objetos possíveis de serem carregados, como em “lá se vai Maria com sua trouxinha” (p. 133). Ela também vem de uma família violenta: “de pequena perdeu o pai. Vingaram ela e o caçula” (p. 137). Essa situação na sua infância deve ser um fator inicial dos problemas futuros do seu irmão e suas consequências para o destino dessa família.

A mãe dos personagens, sentindo que estava próxima da morte, reúne a família e orienta no que é possível. Ela coloca o fardo de cuidar do irmão em Maria. Pode ser por isso que ela não tomou atitudes drásticas a respeito dos maus-tratos que sofreu do irmão José<sup>31</sup>, visto que é um comportamento antigo: “desde menino o irmão bebia e judiava da velha” (p. 135) e “- sabe que uma vez ele me surrou? Com o arreador. Acertou no pescoço. Tenho a marca até hoje” (p. 135).

Como já abordado aqui, o texto em poucos enunciados faz transbordar informações a respeito da vida dos personagens. Na expressão “mais água limpinha dos olhos de Maria” (p. 134), ao descrever o choro da personagem com a morte da mãe,

<sup>30</sup> A família de Maria possui instrumentos de lidar com a terra, mas não se tem menção de que são usados. Parece-nos que após a morte do “homem da casa” a família não investiu no plantio da terra. Ocasionalmente a pobreza que os acometia.

<sup>31</sup> Assim como Maria, seu irmão José também possui um nome genérico. Ele representa qualquer homem que passe pelas mesmas situações de opressão ao sexo oposto.

percebemos que o advérbio de intensidade “mais” mostra que ela chorava constantemente em sua vida. A família da personagem aos poucos começa a se deteriorar tendo como ponto de partida a morte do pai. Após o falecimento da mãe, José passa a vender os poucos bens e os animais pertencentes a eles por herança para sustentar seu vício em beber. Por último, vendeu o bem que a família tinha como mais valioso, financeiramente e emocionalmente, pois era a lembrança viva do patriarca da família – a máquina de moer milho. A máquina representava o último fio de esperança daquela gente; mesmo sem funcionar, ele simboliza a resistência daquela terra. Com a venda, não há mais resistência, e, desse momento em diante, a família entrou em decadência constante, tanto do filho homem quanto de Maria, que foi subjugada aos caprichos do irmão e do futuro marido.

Acabados os bens vendáveis, teoricamente, ele vende a irmã como se ela fosse um objeto, para voltar a beber, já que ele não tinha mais como conseguir dinheiro. Porém, ele não procurou um marido digno, mas o primeiro que oferecesse o suficiente para sustentar o vício. A deficiência física do marido não era o máximo de sua frustração, mas as atitudes negativas dele. O homem, além de chegar bêbado à casa deles, ordenava que seus pés fossem lavados e enxutos com o próprio cabelo, comprido e bem preto, da mulher. O cabelo feminino, para muitas mulheres e homens, é símbolo de beleza e sedução. Ao fazê-la ajoelhada, enxugando os seus pés, diminui toda autoestima de sua esposa. Diminui o seu poder de beleza e encantamento, além de reafirmar que o lugar dela é sempre aos seus pés e não numa posição de adjutora ao seu lado.

Ela, que já apanhara muito dele, já tinha a cabeça torta. O corpo de Maria, outrora marcado pela violência do irmão, agora recebe mais marcas do sofrimento que lhe é imposto. Para Yves Michaud (2001, p. 08), “a violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus-tratos. Por isso a consideramos evidente: ela deixa marcas”, tanto físicas quanto psicológicas.

Com se não bastasse a humilhação sofrida, tinha que fazer os serviços para o marido de joelhos. O processo de apagamento de Maria era constante e em vários setores do cotidiano. Na hora da refeição, o marido também menospreza os serviços da mulher.

Mesmo em um relacionamento matrimonial, muitas mulheres são subjugadas ao estupro por meio de seus maridos, ao ceder às vontades deles. O negar não é permitido



mulheres, pois elas são apenas objetos. Lia Zanotta Machado (2001, p.6) afirma a esse respeito:

O ato de estupro realiza superlativamente a ruptura entre sujeito e objeto da sexualidade. O interdito do corpo feminino em nome de uma relação social, é suprimido face à afirmação unívoca do feminino como puro objeto. Torna hiper real a divisão entre “ter” ou “não ter” o “órgão erétil” que se apodera sexualmente do outro, e “ser sujeito social e sujeito da ação sexual” ou “não ser sujeito social e sujeito da ação social”. O estupro é a realização da performance da anulação da vontade do outro feminino.

No quarto, a intimidade do casal também era questionável. Com o mesmo sentimento de humilhação e de inferiorização da mulher, o marido a colocava para dormir debaixo da cama, a qual não podia se mover, nem mesmo para atender seus desejos mais básicos como saciar uma determinada coceira: “ai dela, nem se coçar podia” (p. 136). Único comportamento que a personagem podia ter era o de se manter em silêncio e fazendo suas orações “- eu, quieta e calada, rezava o terço” (p. 136). Maria projetava na religião o poder de fuga para a situação vivida.

Diferentemente da personagem Das Dores, do conto de Viana, Maria tem a coragem de fugir do marido e consequentemente das violências que sofria deixando para trás a vida que lhe impuseram. Essa fuga não é apenas física de um espaço a outro, mas do jugo desigual e do sistema patriarcal. Ela não carrega nada de sua antiga casa, como fizera na residência da patroa; apenas, ela mesma, se desligando de todo passado opressor. O enunciado “até que descalça, correndo na chuva” (p. 136) nos motiva a pensar nesse desprendimento da vida que tinha. Descalça se refere à libertação de não arrastar nada que venha do passado, e sem bagagem estava livre de todas as coisas opressivas. Pelo menos, quase livre. Ela estava grávida: “- dele eu fugi. Levei um rolinho na barriga (p. 137)”. No entanto, a gravidez não é levada até o fim, a criança nasce morta, exterminando de uma vez por todas o seu vínculo com a opressão da pessoa do marido não nomeado. Ele representa a força que subjuga o desejo feminino e a leva a viver sempre “debaixo” dos ideais dos homens. Sejam eles, pais, filhos ou maridos. Maria era a representação aparente da quebra das amarras sociais, pois não havia nenhuma figura masculina em seu caminho.

A liberdade só se deu por completa para ela, porque também se afastou da opressão fraterna. Porém, ela ainda ouve histórias a respeito da decadência de José. É a primeira manifestação de alegria de Maria, ela “ri alegrinha e esconde na mão a gengiva murcha” (p. 137). Não há como passar pela violência e não ser transformado por ela. A

personagem perdeu toda a beleza que um dia tivera, o equilíbrio do corpo e seus dentes. A relação da perda dos dentes nesse conto e no conto “Das Dores” é bem parecida. Em ambos os contos ela representa a passagem do tempo com sofrimento. O esconder da gengiva é o símbolo de uma alegria frustrada, pois ela não pode sorrir abertamente sem se conter para não mostrar a decadência de seu sorriso. Resta-lhe apenas um dente canino e torto representante de sua resistência diante do opressor.

O conto se encerra com a escolha da personagem para encontrar a felicidade que almejava. De forma diferente de Das Dores, ela não encontra em um homem a sua alegria, mas na figura de sua fuga desde a mocidade: a religiosidade em Deus, que, para ela, Ele era um deflorador de crianças, pois levava as crianças muito novas para o “céu”. Essa fala remete à fala da mãe da personagem quando justificava a morte de crianças. Para ela, a criança levada poderia ser um “malfeitor” que se livrou desse peso com o chamado divino. A matriarca estava certa, pois Maria se livrou das amarras do patriarcado ao perder a sua criança.

O que percebemos nessas personagens é que elas foram educadas para ser apenas “serviçais” do marido. Isso não é típico apenas da ficção, visto que nas sociedades patriarcais isso é imposto “naturalmente”. Institivamente as mulheres sabem qual é o seu papel como esposa: o interior da casa desde o início do sistema falocêntrico. Damatta (1987, p. 61) sobre o lugar espacial do homem e da mulher nos diz que “sabe-se que tudo o que diz respeito ao mundo da casa é feminino e deve ser englobado pela mulher; mas tudo aquilo que pertence à rua ou é de fora, que fala da economia e da política, das formalidades, é masculino”. Saffioti (1987, p. 11) comenta também a esse respeito, para ele “quando se afirma que é *natural* que a mulher se ocupe do espaço doméstico, deixando livre para o homem o espaço público, está-se, rigorosamente, *naturalizando* um resultado da história” (marcações do autor). Todos os malefícios feitos contra a mulher são considerados violências, limitar o lugar dela também é um tipo. Para Piovesan (2002, p. 214):

[...] qualquer conduta – ação ou omissão – de discriminação, agressão ou coerção, ocasionado pelo simples fato de a vítima ser mulher, e que cause dano, morte, constrangimento, limitação, sofrimento físico, sexual, moral, psicológico, social, político ou econômico ou perda patrimonial. Essa violência pode acontecer tanto em espaços públicos como privados.

Para justificar ainda mais essas relações intrínsecas de papéis sociais estabelecidos e não questionados, Bourdieu (1989, p. 11) esclarece que isso é possível

por meio de uma “domesticação” dos próprios sistemas antigos e circulantes fazendo com que sejam aceitos sem muito gasto de energia. Para ele,

é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os <<sistemas simbólicos>> cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a <<domesticação dos dominados>>.

O que essas personagens passaram deve ser enquadrado como violência contra a mulher e não devem ser justificadas por intermédio de desculpas de construções sociais, ou aspectos econômicos e culturais. A mulher não deve ser considerada um ser inferior e por isso sofrer com as imposições. É delegada a Aristóteles a afirmação de que “a natureza só faz mulheres quando não pode fazer homens. A mulher é, portanto, um homem inferior” (ESPAÇO MULHER, 2007). A mulher, biologicamente, não tem marcas para ser o Outro. Temos que entender por que na história se resolveu atribuir à mulher esse papel. É provável que seja pelo fato de a mulher ser considerada “algo sempre incompleto e em transformação” (FUNCK, 2011, p.71). Porém, sabemos que isso não corresponde à realidade, visto que o homem e a mulher têm as mesmas capacidades. Contudo, o corpo feminino é controlado por “esquemas predeterminados, coercitivo e repressores” (XAVIER, 2007, p 59). Segato<sup>32</sup> (2004) esclarece que:

a cena familiar é uma cena de gênero. Seu destino social depende de você ter uma anatomia feminina ou masculina. A feminina está associada às cenas sociais com menos valor que aqueles aspectos da vida com que se associa a anatomia masculina. Não há nenhuma razão ou condição material que explica essa diferença.

O diferencial (entre homens e mulheres) é que elas são educadas

para decodificar o mundo sem raciocinar ou perceber as estruturas históricas que favorecem a ordem masculina. Definidas como frágeis, elas interiorizam uma “impotência aprendida”. Elas são educadas para pensar que são realmente incapazes de realizar determinadas coisas. (FERNANDES & AMORIM, ? p. 02)

Falando sobre a história, “o corpo está sempre sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo”, segundo (BUTLER, 2003, p

---

<sup>32</sup>Entrevista ao site *Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais*

187). Por isso que este corpo está bem preso por infinitas limitações, proibições e obrigações, conforme afirma Foucault (1987, p. 118).

É importante ressaltar que a mulher perceba as forças ideológicas a que é submetida para mudar sua autoimagem. Resistir a essa violência simbólica é mais difícil, pois segundo Bourdieu (1996, p. 269-270): “a resistência a esta dominação simbólica é muito mais difícil, pois é algo que se absorve com o ar, algo pelo qual o sujeito não se sente pressionado; está em toda parte e em nenhum lugar, e é muito difícil escapar dela”. Carlos Magno Gomes (2013, p.70) reflete sobre o estudo da violência e afirma que:

assim, tanto as narrativas que ressaltam a violência simbólica, como as que partem para o realismo das agressões físicas têm um ponto em comum o questionamento de um padrão cultural machista e patriarcal. Portanto, o estudo da violência contra a mulher na literatura brasileira nos convida para pensarmos, coletivamente, em saídas e possibilidades para o fim desse crime na moderna sociedade brasileira.

O discurso literário se torna uma grande arma para a reflexão das violências sofridas entre as classes, pois elas muitas vezes dialogam com o presente, ou captam situações futuras. É certo afirmar que a dominação masculina não tem mais a força inicial, isto pode ser devido aos esclarecimentos que as mulheres estão buscando. Elas têm visto e entendido esses processos e têm lutado contra eles. Antes não era possível a mulher se construir e nem mesmo se desconstruir dentro da sociedade patriarcal, pois sempre esteve “mal representada ou simplesmente não representada” (BUTLER 2003, p.18).

A literatura tem esse poder, principalmente a contemporânea, que sempre aborda situações que “no mundo real” não são tão evidentes. Para Homi K. Bhabha, “a literatura conspira com a especificidade histórica” (2007, p. 34). A leitura da literatura pode explorar todas as lacunas possíveis, visto que o discurso pode ser um local semeador de “normalidades inquestionáveis” ou um local de reação. Para Foucault, “os discursos formam campos estratégicos que tanto podem intensificar os controles quanto se constituir como pontos de resistência, focos de reação” (2005, p. 127).

### 3.2 Joana x Luana: o escambo sexual

O conto “Ezequiel”, de Trevisan, é um texto ligeiramente curto. Ele narra o ponto de vista de uma garota chamada Joana, das situações de que fora vítima por intermédio de um pretendente de sua tia.

O conto é em primeira pessoa. Algumas informações espaciais e temporais são dadas parcialmente. O texto é ambientado em Curitiba, mas sem precisar o bairro inicial dos fatos ocorridos. Segundo a personagem, o abuso sexual que sofrera iniciou-se entre 1948 ou 49. A personagem apresenta confusão em relação à data, não sabe com precisão, talvez por ser na época ainda muito criança para memorizar o ano, ou mesmo um trauma sentido que a fez bloquear a precisão do ano. “Em Curitiba no ano de 1948 ou 49, não me lembro bem, João eu não sei se foi no ano de 1948 ou 49 que um homem veio lá em casa com desculpa de namorar minha tia” (TREVISAN, 2008, p. 21).

É interessante o espaço construído por Trevisan na maioria de seus contos. Eles são ambientados na cidade de Curitiba. Não é a mesma cidade real. Sanches Neto diz que Curitiba é a “personagem central que representa o drama de seres ilhados em vidas de restritos horizontes” (1996, p. 13). O que presenciamos em sua narrativa é uma cidade tão mitológica quanto a imagem do vampiro. Segundo Gonzaga (2004, p. 448),

ainda é suburbana em sua mentalidade e em seus padrões morais conservadores. Tudo nela parece induzir os indivíduos ao sossego e ao conformismo. No entanto, à medida que se leem seus contos, a cidade vai se transfigurando.

Para Miranda (2001, p. 01), “a literatura contemporânea [...] é fundamentalmente urbana. [...] aparece [...] como produtora de significados: personagem. A busca de identidades coletivas, um dos desafios da produção literária hoje, é o que traz a grande metrópole para primeiro plano”. Dessa forma, ao observar a cidade dos contos de Trevisan, assim como de qualquer outro ambiente ficcional, devemos levar em conta que estamos diante de um grande personagem e não apenas um cenário, e que o lugar que opera os personagens é tão fragmentado como seus habitantes. No pensamento de Berta Waldman, “as histórias de Dalton Trevisan acham-se animadas de um frio desespero existencial, que o leva a projetar na sua voluntária pobreza de meios as obsessões e as misérias morais do homem da sua Curitiba” (1989, p. 10).

Voltando à análise do conto, a personagem principal tem um interlocutor especificado, denominado João; este é um nome genérico, podendo se remeter a qualquer interlocutor, inclusive seu próprio irmão. A semelhança do nome da personagem “Joana” com o interlocutor “João” nos oferece a possibilidade de uma proximidade familiar. É comum que famílias nomeiem seus filhos com nomes parecidos. Também porque o irmão foi o único que soube do que Joana foi vítima. Foi dito por duas vezes no mesmo parágrafo o possível ano da abertura da história, mas ambas sem a precisão que a personagem desejava, pois é natural a repetição de informações para oferecer a sensação de certeza, segurança ou mesmo veracidade à narração de acontecimentos. O homem chegou à casa dela com o pretexto de cortejar a tia da garota. Ela sabia que o nome dele era Ezequiel, mas não sabia o seu sobrenome, sendo impossível ser encontrado. Percebe-se um determinado desprezo na fala da personagem ao se referir ao sobrenome do personagem quando diz: “nem interessa saber” (p. 21). Isso pode ser uma consequência do trauma que sofrera, sendo uma forma de esquecer o ato de violência.

A tia chamava-se Rita; ela não queria namorar Ezequiel, pois era feio e não trabalhava: “minha tia não o queria, era feio, além disso, sem profissão” (p. 21). Mesmo sem Rita aceitar as suas investidas, ele costumava visitar a casa. Isso nos remete a dois possíveis comportamentos. O primeiro, que ele era muito insistente e gostava muito de Rita;<sup>33</sup> e o segundo, que ele estava indo a casa para fazer visitas, pois tinha o objetivo de conquistar a família para conseguir abusar de Joana<sup>34</sup>. O fato de não trabalhar já denota que ele não tinha compromisso sério e nem estabilidade. Para ser aceito pela família, ele deu de presente um rádio: “fiquei gostando dele porque deixou um rádio lá em casa” (p. 21). Seu intuito foi alcançado, pois Joana permitiu a aproximação dele.

O segundo parágrafo começa com a expressão “Certo dia”, isso nos remete ao tempo de investidas de Ezequiel. Ele deve ter passado por várias visitas até conseguir conquistar a confiança da família. Possivelmente chegava sem carro, pois a personagem nos informa que ele em “certo dia” apareceu de automóvel e avisa que vai passear com o irmão mais novo de Joana. Ele não pede permissão, ele apenas comunica como se já fosse íntimo da família. Percebemos, nesse momento, que ele não mostra mais interesse por Rita, pois não pergunta por ela e nem a convida para sair. Talvez, a família tenha se

---

<sup>33</sup> Isso pode ser possível de se pensar na medida em que ele projeta Rita na Joana.

<sup>34</sup> Podemos pensar nisso pelo fato de mesmo passado um ano, ele foi a casa e mais uma vez abusou da menina.

impressionado com o carro em que ele chegara, por isso não se preocupara com o passeio e nem pelo fato de não ter pedido permissão. Foi assim que ele alcançou a simpatia da família.

As atitudes dele nos levam a acreditar que Ezequiel se tangencia de seus reais objetivos. Ele propõe o passeio ao irmão, mas sua intenção é sair com a menina. Coloca-a no banco da frente e o garoto atrás para oferecer mais acessibilidade ao plano que pretende executar. Foi a uma rua deserta e falou ao menino para se esconder, pois havia de passar um homem que não gostava de criança; por meio do medo, tentou fazer com que o garoto não atrapalhasse as suas ideias. Ezequiel tomava medidas para se resguardar e não ser acusado de nada. Ele não sabia nem o nome da criança, provando que ele não tinha interesse verdadeiro pela garota. Ela podia ser mais uma criança que ele levava “para passear”.

Ele tenta criar uma relação de confiança estimulando uma conversa. “Daí perguntou qual era meu nome, Joana eu disse, quantos aninhos você tem, oito eu disse, você quer uma boneca de cachinho, quero eu disse. Ele prometeu todas as bonecas de cachinho se eu não gritasse” (p. 21). Ele se utiliza de características peculiares para conquistar a menina usando de diminutivos “aninhos” ou “cachinho” e fazendo-lhe promessas, para conquistá-la, de lhe presentear com “todas as bonecas de cachinho” caso a personagem não fizesse alarde.

Essas saídas eram recorrentes, “e isso se repetia algumas vezes” (p. 21); diferente da primeira vez, ele pede permissão para passear com a menina. A mãe concorda, mas ele a leva direto para sua casa. Sempre procura não ser importunado, levando-a a lugares onde ele domina o espaço. Ezequiel não esquecera Rita e a projetava em Joana. Dizia-lhe que ela era a sua filha e se chamava Rita e ainda pedia que repetisse o novo nome. Joana não questionava, pois almejava a sua boneca que nunca chegara.

A família se mudou; depois de um ano, Ezequiel retorna. Diferentemente da primeira menção de tempo da personagem, que não sabia exatamente o ano de ocorrido, nesse momento ela não hesita em dizer que ele apareceu um ano depois.

O pai dos meninos não estava em casa. Essa ausência do patriarca facilitava o desejo que queria realizar. Aproveitou a saída da mãe para cozinha e coloca a menina em suas pernas. Para novamente disfarçar pede para Joana ler/abrir o jornal. Seu irmão que agora estava maior e mais esperto desconfia do que Ezequiel possa estar fazendo. “Bem o meu irmão ficou desconfiado dos movimentos que ele fez” (p. 22). Ele antes

muito precavido, hoje não tem medo de se expor na casa da menina na frente do irmão. Talvez por saber que não apareceria mais e, por isso, não tinha medo de ser “mal” interpretado em suas atitudes.

O conto se encerra com o final de alguns integrantes da família. O pai “foi embora para o mar” (p. 21). O texto não informa se o pai é marinho, levando-nos a crer que “ir ao mar” seja uma metáfora para a morte, visto que o mar nos indica profundidade e imensidão, substantivos que podem ser relacionados à morte. A tia Rita se casou com outro pretendente, e Ezequiel não apareceu mais. Mais uma vez, Joana mostra em seu discurso o desprezo pelo homem: “o tal nunca mais foi lá em casa, não sei se morreu. O nome dele é Ezequiel” (p. 22). Os termos que se referem ao personagem denotam isso como em “o tal” e “não sei/morreu”.

Já o conto “Barba de Arame”, de Viana, cujo título já nos antecipa a rispidez da narrativa, é narrado em terceira pessoa e mostra a exploração sexual que sofreu uma garota que reside num mangue. Ela não sabia de muitos detalhes do homem que chegara perto dela. Não sabia seu nome, apenas a característica de que sua barba era de “aramé”, dado que sentiu arranhá-la quando ele a beijou. A figura desse homem é ambígua, como veremos no decorrer da análise. Sua barba nos parece uma metonímia de seu comportamento. Áspero, grosso e que causa ferimento. É uma relação contraditória, pois mesmo sentindo o machucar do homem a menina sempre o compara a seres celestiais (o próprio Jesus ou um anjo).

A narrativa já começa com o primeiro momento dos personagens principais. É durante o conto que temos acesso aos processos que levaram a esta cena. A personagem de nome Luana morava com sua mãe no mangue, porém não gostava da vida que tinha. Como moravam em uma cabana, elas não tinham banheiro, e a garota sonhava em possuir pelo menos uma latrina. Estava cansada da vida que levava e de comer “maçunim” e “caranqueijo”, pois eram apenas o que a mãe conseguia. A garota já estava uma moça e não gostava de ser flagrada no mangue fazendo suas necessidades fisiológicas ao ar livre, sentia bastante vergonha quando as pessoas riam, ou mesmo vaiavam dela ao se deparar com aquela situação. O comportamento do personagem masculino, tão contrário aos das outras pessoas que caçoavam da menina, foi crucial para que Luana confiasse e cedesse aos desejos dele. O texto nos relata isso em:

estava ficando uma mocinha e tinha vergonha de cagar no descampado com os pés quase dentro da água podre, de fazer todas as necessidades assim em



campo aberto, correndo quando via alguém, como naquela manhã quando ele a viu mijando na beira do mangue. Só que ele não deu vaia como os outros. Olhou-a com olhos de Jesus-Deus, sorriu de um jeito tão compreensivo que nem teve medo quando ele se aproximou. (VIANA, 2004, p. 40-41)

Não ter privacidade era semelhante a estar no mesmo nível que os demais animais que habitavam o mangue. O sentir vergonha é a única coisa que aparentemente a diferenciava dos outros seres. Para manter essa dignidade, ela se submete aos caprichos do seu violentador. Ter conhecimento de que teria privacidade em detrimento aos outros seres de manguezais, fechavam seus olhos para a violência a que se sujeitava. No primeiro momento do conto, temos a narrativa de como se deu o primeiro ato sexual da menina, ou melhor, a primeira violência sexual que a garota sofrera. Ela não estava em seu estado normal. Ficara tonta pelo “cheiro de vinho ruim” (p. 40) que havia ali. Possivelmente trazido por ele. Ela diz que ficou tonta pelo cheiro, mas não é difícil imaginar que ela tenha bebido por incentivo do personagem para seu “relaxamento”. Não tinha compromisso com a menina e não importava para ele o bem-estar da garota, agindo violentamente para com ela. “Ele a segurou com força e quase a fazia chorar” (p. 40). Por seu estado passivo, “ela nem soube como aquilo entrou e a machucou tão fundo” (p.40). É certo que para chegar ao ponto de machucá-la, ele deve ter agido brutalmente. Colocando-a no chão, ela tinha agora um novo ponto de visão. Ele, em nível superior, aparentava para ela a feição de “Jesus-Deus, igual à da folhinha que tem lá em casa” (p. 40).

Já se recompondo, pergunta a Luana qual presente ela gostaria de ter. Como dito anteriormente, percebemos que ela cedeu ao homem pelo seu comportamento diferenciado e não por ter prometido um presente e antes mesmo de perceber que ele parecia “Jesus-Deus”. Desse modo, ele conseguiu a sua confiança de imediato, pois nesse mesmo dia ela o levou à casa abandonada.

A casa abandonada é símbolo de diferentes momentos no texto. Neste caso, ela pode ser representante do abandono que atingiu essa família totalmente esquecida pelas políticas públicas de habitação e dignidade social. Sendo uma casa esquecida, é porto seguro para o homem utilizar sem medo de ser descoberto.

Geralmente as crianças pedem brinquedos, Luana desejava uma latrina. Para Georgina Martins (2010, p. 10), “desprovida de tudo, sequer consegue nomear outros desejos”. Comparando a escolha do desejo de possuir uma latrina com a escolha de Joana, do conto “Ezequiel”, de possuir uma boneca, podemos imaginar como situações abalam a percepção infantil. Para Joana, o mundo infantil ainda se resumia à ludicidade,

mas, para a personagem residente do mangue, esse mundo não existia. Parece-nos impossível que a garotinha não se interessasse pelos brinquedos. Elódia Xavier (2007, p. 49) descreve o que ela chama de “corpo subalterno”. Esse tipo pode se enquadrar bem na identidade de Luana, pois “é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação”. Georgina Martins (2010, p. 10) a esse respeito nos diz que:

como não desejar bonecas, panelinhas ou qualquer outro brinquedo, sendo apenas uma menina? Não nos causaria assombro se desejasse uma casa para ela e a mãe, ou mesmo uma mesa farta e vestidos novos; entretanto, seu desejo é limitado pela situação de miséria, pela promiscuidade, pela falta de um mínimo de privacidade capaz de diferenciá-la dos caranguejos que recolhia. Por isso ela pede ao Jesus-Deus uma latrina, que poderia devolver a ela e à mãe um pouco da humanidade perdida no lamaçal do mangue.

Não se sabe nada sobre a idade da garota, mas a sua iniciação sexual não acontece como em um conto do Viana chamado “O meio do mundo”, onde o pai do menino, narrador do conto, leva-o para perder a sua virgindade com uma mulher mais velha. Diferente de Luana, o sexo não é tido como uma iniciação sexual planejada pelos parentes, simplesmente lhe é imposta pela figura de alguém que deveria protegê-la por ser um adulto. Sua situação é tão precária que não há desejos infantis em seus pensamentos. Em um plano maior, podemos ver isso mais urgente que a própria violência sexual, visto que vem primeiro.

O homem tenta iludir a menina prometendo-lhe sua latrina almejada e se aproveita dessa situação para manter o elo com a garota. É provável que a menina, mesmo sem ter tido alguma educação formal, conhecia as imagens religiosas básicas, visto que reconhece a figura de Jesus no calendário e nos traços do homem, “motivo mais do que suficiente para acreditar que cumpriria a promessa” (SILVA, 2010, p. 10).

A narrativa nos descreve o homem com cabelos longos e amarelos, além de olhos azuis. Somando a forma com que a tratou quando se viram pela primeira vez - “olhou-a com os olhos azuis de Jesus-Deus, sorriu de um jeito tão compreensivo que nem teve medo quando ele se aproximou” (p. 41) -, suas características físicas proporcionaram o atrelamento da relação dos dois. Esperançosa com o presente, mesmo incomodada, suportou a “barba e o cheiro de vinho estragado que vinha de sua boca” (p. 41). Tal menção do texto pode-nos levar a pensar que esse homem também era pobre como elas. Ele nunca ergueu a latrina, e, segundo a garota, o vinho que ele bebia não era

bom, possivelmente dos mais baratos. Teoricamente não havia necessidade do uso do vinho por parte dele, mas talvez houvesse a necessidade de embriagar a menina, ou ele mesmo para ter “coragem” necessária para abusar da garota. Outro fator que demonstra seu grau financeiro é o fato de ele ir ao manguê em uma bicicleta.

Mesmo cheia de dúvidas com os acontecimentos daquele dia, Luana não contou o que havia passado. Procurou esconder as pistas que levassem sua mãe a perceber o que havia ocorrido e lava a barra do vestido “sujo de sangue” (p. 41), consequência do seu primeiro ato sexual. Ela realmente projeta a imagem divina naquele homem. Tanto que suas orações são voltadas a ele e não ao Cristo verdadeiro. A oração era para que ele não esquecesse a sua latrina.

Esse objeto era o símbolo de sua ascensão social. Ele representava a diferença entre animais soltos ao ar livre, sem vergonha de seus instintos selvagens, e delas, que podiam ter um lugar reservado para suas intimidades. Isso pode ser pensado quando lemos que “Jesus-Deus ia salvá-la da miséria, a ela e a sua mãe” (p.41) quando construísse a latrina. A garota não conversava com a mãe sobre esse assunto porque não queria ser chamada a atenção, pois sua mãe dizia que ela estava ficando louca quando iniciava uma conversa diferente das que estavam acostumadas no dia-a-dia. Isso mostra que a mãe não dava atenção devida à menina, nem se esforçava para entender o que se passava com ela e nem muito menos explicava como se davam as coisas na vida. Quando Luana interrogava a mãe sobre sexualidade, ela era logo repreendida e sempre ficava sem sua resposta. Quem “respondiam [eram] as cachorras no lixo” (p.41).

A garota pensava muito no personagem masculino e sobre sua futura latrina, principalmente na hora de suas necessidades fisiológicas. Arquitetava a melhor forma de implantação do objeto. Ela almejava a latrina e não o melhoramento de sua casa. Tentava acomodar a latrina em sua precária casa e não melhorar a casa para receber a latrina. Para ela, “seria melhor que fosse dentro de casa, mas isso era impossível, o barraco mal se sustentava nas estacas” (p.41).

Depois de algum tempo, não se sabe quanto, o homem aparece montado em uma “bicicleta vermelha faiscando” e chamou-a direto para a cabana sem muita conversa. É evidente que esse homem estava extremamente desejoso de sexo, a cor da bicicleta nos remete à paixão, ao desejo, e o termo “faiscando” nos mostra que ele estava a correr para chegar o quanto antes. Faiscar também pode estar relacionado ao fato de ele estar afogueado para encontrar a menina e tinha pressa em se saciar. Em alguns momentos da narrativa, percebemos esse desejo bem evidente. Seus cabelos mais brilhosos ao sol do

meio dia como sinal de imponência e potência sexual. Os ponteiros do relógio que marcam o meio dia são tão fálicos e altivos como o estado dele nesse momento. Essa menção de horário se assemelha à posição de seu órgão sexual em maior nível de excitação, fazendo transbordar a sua avidez e masculinidade diante da garota.

Deveria ter passado um tempo considerável desde a primeira visita, pois ele percebe que a menina já está grande e não poderá ser colocada no colo como da outra vez; não podendo satisfazer determinados desejos sexuais, “não dava mais pra brincar de cavalinho” (p. 42). A garota esperava que ele resolvesse mandar construir a latrina, mas ele procrastinou por mais um dia. Ele não tinha tempo para conversas e já induz a menina a se portar como requerida por ele. Pede que ela deite e feche os olhos, não devendo abri-los.

Mais uma vez, ele é divinizado por ela devido ao seu ponto de visão. Ela estava com os olhos entreabertos, e dessa forma não poderia ter uma visão nítida do ambiente. Agora, em vez do “Jesus-Deus”, está em sua frente o anjo Gabriel com sua espada. Possivelmente ela se referia ao seu objeto fálico em posição ereta. Não se sabe ao certo porque ele queria que ela não o visse nu. Poderia ser para não a assustar, ou para que ela não soubesse descrever o que acontecera nessa visita.

Seus olhos poderiam estar fechados, mas seu olfato estava apurado. Sempre ao descrever a cena no casebre com ele, o narrador fala do mau-cheiro que ela sentia. Antes do hálito de vinho estragado, agora das águas do mangue em suas costas. Talvez, inconscientemente ela sabia que algo não estava correto, e isso era representado pelo mau cheiro do momento.

O personagem procura sempre com palavras e atitudes tentar conquistar a confiança da menina. Ele sentiu que para ela tudo era novo e ela poderia se sentir com medo ou culpada. Ao falar que ela era uma moça, ou melhor, uma mulher, já introduz o discurso de que as coisas que um homem e uma mulher fazem são normais para que se normalizasse toda essa situação. O fato de sempre ser menosprezada em casa faz com que ela goste das palavras do homem. A sua mãe sempre a tratava como criança, fato de que ela não gostava, mas ele a via como ela queria. Não era a primeira vez que ele fazia sexo com ela, mas pelo caminho que o texto transcorre se dá a entender fora a primeira vez que ejaculou nela. “Ele fez umas coisas diferentes da outra vez e ela só não gostou do visgo que ficou entre as pernas” (p. 42). Possivelmente porque nesta vez ele estava mais eufórico sexualmente do que a outra. Talvez também quisesse ver se na primeira

vez ela iria relatar algo a alguém. Agora que sabe que está seguro, o homem pode sentir-se mais livre para completar o coito.

Ao abrir os olhos, novamente se depara com uma imagem celestial. Vê seus olhos tão azuis e “cheios de bondade” que tinha certeza de que ganharia a latrina, quis até chorar ao olhar para ele de tanta emoção. Esse sentimento era tão forte que não se conteve e contou à mãe que “Jesus” lhes faria uma latrina. É evidente que ela não entende, pois não compreendia como isso poderia ser possível. Com o corte do diálogo, em mais um momento, a garota se fecha para a mãe.

Dessa vez, não sabemos quanto tempo passou desde a última visita. Agora, ele aflora mais uma perversão. Traz amigos, que descobrimos no decorrer do enredo que são irmãos, para servirem como uma espécie de *voyeur* quando estivesse com a menina. Ao se deparar com os visitantes, a garota inocentemente achou que iriam levantar sua sonhada latrina; mais uma vez ele procrastina, apenas diz “que eram os pedreiros e logo iam começar a fazer a tal latrina. Iam ficar só olhando, não tivesse medo” (p.42). Tal atitude revela que ele comentava sem pudor o que andava fazendo no mangue e não se envergonhou de trazê-los para testemunhar o ato. Um tinha cabelo louro como o personagem, e o outro era calvo. Depois de mais uma vez da exploração sexual da menina, deixa nela o “visgo” de que não gostava.

Seu desejo era tão imenso que passou a rezar ao fazer suas necessidades físicas. Ela já sentia que era uma adulta e se remetia ao passado na figura dela como criança, como em “as rezas que a mãe lhe ensina quando criança [...] não esquecia que Jesus dissera que ela já era uma mulher” (p.42-43). Luana dava mais crédito ao discurso do homem do que ao de sua mãe.

Sentimos pelo comportamento da garota que dessa vez ele demorou a voltar. Isso é possível de ser observado pela ansiedade da menina à espera dele e de seus irmãos. É o próprio texto que revela que ele estava demorando, e também as transformações físicas do homem mostravam a passagem do tempo, pois havia perdido seus cabelos, além da casa abandonada que usavam não existir mais. A partir do fragmento a seguir, podemos inferir todas essas possibilidades de passagem do tempo e do comportamento da personagem:

e era só ouvir uma catraca de bicicleta para ficar toda atenta, achando que era ele de volta com os irmãos. Mas Jesus nunca mais que vinha. Veio tempos depois, mas sem os cabelos louros, a cabeça toda raspada e um curativo na testa. Foi só por causa dos olhos que ela o reconheceu. [...] Só que a casinha agora não existia mais, a maré tinha levado. (p. 43)

Luana estava impaciente na espera de conseguir a sua latrina. Atenta ao movimento da redondeza, “vigia” seu “jesus” vindo com sua bicicleta. Nesse texto, percebemos que não teve medo ou incômodo com a presença dos homens levados pelo personagem masculino principal. Para ela, eles também seriam agentes motivadores para a realização do seu sonho. Não temos indício no texto de que eles tenham abusado também fisicamente da menina, eles apenas praticaram o *voyeurismo*. Outra informação que nos chama a atenção é a transformação física do homem. A falta de seus cabelos loiros, metonimicamente falando, pode nos levar a inferir que ele não tivesse mais o vigor que antes apresentava, diferente do fragmento “os cabelos louros brilhavam ainda mais ao meio-dia” (p. 41-42), que se referia a sua chegada intensa para encontrar a menina. O fato de a casa estar destruída nos remete a duas coisas: a primeira da passagem do tempo, visto que ele demorou muito, e o tempo fez com que a casa fosse aniquilada; e a segunda como símbolo daquela situação, pois essa vinda do personagem foi a última, já que ele fora descoberto nesse dia. Assim como a casa, suas sessões de violência à menina não existiam mais, porque a mãe descobriu e agiu para que aquilo acabasse.

Também não sabemos o motivo do ferimento na testa. A sua falta de inibição para abusar da menina nos faz perceber que possivelmente não é a primeira vez que ele ilude crianças para seu benefício. Essas são suposições levantadas com base em pequenos detalhes da narrativa e de conhecimentos externos a ela, mas isso não quer dizer que estamos fechando essa possibilidade como única. Como já falado na abertura desse capítulo, a narrativa em si nos oferece um leque de interpretações plausíveis; cabe a nós, como leitores, levantar a que melhor achamos para o entendimento do texto literário.

O homem não tinha mais receio de ser descoberto; antes, ao ir para à casa abandonada, ele estava se escondendo para que ninguém descobrisse suas ações, mas ao passar do tempo se sentiu confiante e passou a não se importar com plateia presente e nem pelo fato de estar na casa da menina, mostrando que tinha o domínio sobre tudo. Diferente da primeira vez<sup>35</sup>, ele condicionou a feitura do objeto de banheiro ao ato sexual na casa dela: “agora tinha que ser na casa dela, senão latrina nunca mais” (p.43). A mãe da garota chega a casa e se depara com a situação. Ele assustado foge. Sem

---

<sup>35</sup> O texto nos mostra que primeiro ele seduziu a menina com suas ações e beleza e depois de ter consumado o ato sexual é que ele pergunta o que a menina gostaria de ganhar. Agora ele condiciona o presente ao sexo.

sucesso, não consegue descobrir pela filha quem era aquele homem. Na verdade, ela também não sabia, pois para ela ele era apenas um ser divino que realizaria seu sonho.

Sem saída, a mãe leva-a para a delegacia para prestar depoimento e denunciar formalmente essa situação. Os representantes da lei também não obtiveram sucesso, pois a menina não sabia dizer quem era aquele homem: “só sabia dizer que ele tinha olhos azuis e uma barba de arame” (p. 41). A menina entra em uma “sala fria” para fazer os exames de corpo de delito. O final do texto nos faz pensar que em todo esse tempo a criança não teve noção do que realmente aconteceu com ela, não sabia que fora vítima de violência. Era um sistema de troca justo. A seu ver, ela queria apenas a latrina e ter seu corpo usado não era sinônimo de algo ruim. Luana, sim, se sentiu incomodada no exame ginecológico pelo médico não prometer uma latrina como o anterior fizera: “e veio um doutor que futucou, futucou e nem falou em latrina” (p. 43). Para ela, “mexer” em seu corpo só era possível se recebesse algo em troca.

A violência praticada pelo indivíduo contra outro ao passar do tempo se torna imperceptível, visto que já foi interiorizada. Para Lucas (1989, p.145), “a vítima se faz aliada dos procedimentos de sua submissão, adere ao jogo que a leva à privação”.

Soa-nos estranho que a vítima não se veja como tal. Tanto nesse conto “Barba de arame” quanto no conto “Olhos de fogo”, as personagens não se veem assim. Segundo Jeha (2007), nem sempre a pessoa que sofreu o abuso se vê como deveria. Para ele:

outra objeção pode ser levantada, desta vez contra a necessidade de rejeição e oposição por parte da vítima. Anomia, abuso sexual, violência doméstica e discriminação podem gerar apatia, impedindo, assim, a vítima de reagir contra a sua condição. Ou a vítima pode não se ver como tal, aceitando inteiramente a prática cultural que pode parecer injusta a membros de outro grupo. [...] O mal forma hábitos e funciona melhor quando passa despercebido. (p. 14)

Os contos trabalhados nesta seção se assemelham e divergem. Ambos tratam de abusos sexuais a crianças. Porém, divergem entre eles na forma como esse processo foi feito. O que podemos observar nos agressores desses contos é que os violentadores estão em situações tão degradantes quanto suas vítimas. O “jesus-deus” era frequentador do mangue. Se assim não fosse, não haveria a necessidade de passar por ali. Ele aparentemente era um homem pobre como a menina e cheio de frustrações. É provável que não tenha um emprego fixo, já que pode se ausentar e passar horas com a menina. O Ezequiel sem sobrenome é apresentado também como aquele que não tinha grandes

posses e nem emprego, como revelava a narradora. Era frustrado, porque Rita não quis firmar compromissos com ele.

Para Segato<sup>36</sup> (2007, p.14), a respeito da frustração do homem e o uso da violência:

Sin duda, muchos hombres tienen un problema con la violencia y el resto lo padecemos. Pero ¿por qué recurren tan a menudo a la violencia? Recordamos las palabras de Kimmel citadas un poco más arriba: «La violencia es a menudo el signo de virilidad más evidente». Es decir, es un recurso de efecto asegurado y, además, muy accesible. Se trata, en efecto, para muchos hombres que se encuentran en situaciones de subordinación, de un recurso que nunca falla aunque fallen los demás (estatus, poder, signos externos de prestigio, carrera profesional, etc.). Para hombres que no consiguen ajustarse al modelo hegemónico por su estatus social, condición física, étnica, edad, etc., el único medio de hacer valer el poder que se les supone por ser hombres es, en muchos casos, la violencia.

No quadro<sup>37</sup> podemos observar as semelhanças e as diferenças de forma objetiva, mapeando as diferenças e similitudes respectivamente constadas aqui. O que podemos perceber de semelhante nessas personagens é que os violentadores sempre procuravam lugares seguros para não serem pegos. Eles não se importavam se havia a presença de outras pessoas (convidadas) observando. Ambos fantasiavam sexualmente com as garotas. Um ponto comum e ao mesmo tempo diferente é fato de as meninas "escolherem" um presente com finalidades distintas. A menina do conto *Ezequiel*

<sup>36</sup> Segato em entrevista ao *Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais* sobre esse mesmo aspecto aprofunda dizendo que qualquer homem pode se tornar um agressor, ela diz que o homem “precisa manter a dignidade, a capacidade de dar prazer às mulheres, a fortuna, o trabalho... Quando isso não vai bem, pode resultar em violência real contra o subordinado. A violência é um caminho de restauração de uma masculinidade que é facilmente arranhada. A agressão é uma forma cotidiana de relacionamento entre gêneros, ainda que um homem nunca tenha levantado um dedo para a mulher”.

<sup>37</sup> Tabela 2: Das diferenças e semelhanças dos contos “Ezequiel” e “Barba de Arame”

Diferenças	
“Ezequiel”	“Barba de Arame”
Nunca foi beijada	Era beijada na boca
Narrador em primeira pessoa	Narrador em terceira pessoa
Família de recurso mediano	Família de recurso precário
Promete presente no início	Não promete presente no início
Não demonstra ser violento sexualmente	Demonstra ser violento sexualmente
Incerteza da concretização do coito sexual	Certeza da concretização do coito sexual
Conhecido da família	Desconhecido da família
Conquistou a confiança da família paulatinamente	Conquistou a confiança da menina de imediato
O homem aparenta ter posses (andava de carro)	O homem aparenta ser pobre (andava de bicicleta)
Nunca fora descoberto	Fora descoberto
Semelhanças	
Utiliza pontos seguros para não ser descoberto na maioria do tempo	Utiliza pontos seguros para não ser descoberto na maioria do tempo
Desejava um brinquedo	Desejava uma latrina
Não se importava com a presença de outro observando	Não se importava com a presença de outro observando
Fantasiava sexualmente	Fantasiava sexualmente



almejava uma boneca. O brinquedo representa o lúdico na vida da criança. Uma menina deixa de agir como tal a partir do momento que rejeita os espaços do brincar. A juvenzinha do conto “Barba de Arame” já não se comporta como criança. Seu sonho não era brincar ou possuir brinquedos. Ela estava mais preocupada com a situação de sua casa. Essa preocupação deveria ser atribuída aos adultos e não para os que dependem inteiramente deles.

As diferenças entre esses dois contos são muitas, como ilustrado nas tabelas. Em “Ezequiel” a garota do conto nunca foi beijada na boca, enquanto a outra do conto de Viana era; o narrador na primeira pessoa em Trevisan e na terceira no conto “Barba de arame”. A família de Joana tinha recursos medianos, mas a de Luana era de vida pobre. Ezequiel promete presente logo de início, já o outro agressor não faz promessas primeiras de imediato. O violador de Joana não demonstrava ser fisicamente violento, já o outro se apresentava assim. Nesse também sabemos que houve concretização sexual, mas com Ezequiel não podemos levantar certamente uma resposta. Ele era conhecido da família, o outro era um ser estranho a ela. Ezequiel conquistou a família de Luana paulatinamente, mas o “jesus-deus” conquistou a confiança da menina de imediato. O “jesus-deus” parecia ser tão pobre quanto a sua vítima, já Ezequiel mostrava que tinha posses. Ele nunca fora descoberto, mas o violentador de Luana fora apanhado.

### **3.3 A verdadeira culpa: o jogo de empurra-empurra**

O conto “A culpada” é um texto literário de formato diferenciado, pois não está escrito em prosa, característica desse gênero, e sim em versos remetendo ao modelo de poema. O texto não apresenta nenhum tipo de pontuação e nem faz uso de letras maiúsculas. Sanches Neto (1996, p. 119), no que diz respeito ao uso do verso na estrutura do conto, fala que “isso, longe de ser um recurso meramente lírico, representa antes de mais nada um desejo de plasmar graficamente a própria condição fragmentada, desarticulada, da linguagem desses personagens sem discurso”. E também argumenta que “os contos em forma de verso, compostos com os meios da prosa, fazem parte do projeto trevisiânico de uso de linguagens fragmentárias”. Em relação à falta de pontuação (ponto final) nos versos, saliente que a “ausência de ponto final revela a não-existência de um fim para os seus sofrimentos. O seu discurso é indestrutível” (p. 121).

O enredo narra a justificativa do personagem masculino, que é acusado de assediar a enteada de cinco anos. Ele é narrado em primeira pessoa e é focado no ponto de vista do violentador. Não temos acesso às falas dos demais personagens, mas, por outro lado, podemos perceber as características da figura central por meio de seu comportamento vocabular. Não nos são apresentados os nomes dos personagens integrantes diretos ou indiretos da narrativa, mas sabemos que além do personagem principal temos a mulher, a enteada e a avó.

O texto é voltado totalmente para a visão do agressor desde o título. Refletindo apenas nele, imaginamos que há uma pessoa do sexo feminino que é culpada por algum crime. Ao nos depararmos com o texto em si, percebemos que o narrador atribui a ocorrência do crime à esposa, que, por sua vez, não apresenta culpa pelo crime feito por ele. Na verdade, ela toma uma postura firme nessa situação, que é a expulsão do companheiro da família.

Vemos que em diferentes momentos do texto, ele sempre se vê como inocente, projetando a culpa para a companheira, principalmente no início do texto e no final dele, formando um ciclo, como podemos ver nos versos<sup>38</sup> abaixo:

tudo foi culpa da mulher  
ficando em casa nada acontecia  
bem na noite do cursinho dela  
agora com mania de aula  
antes cuidasse do maridinho  
(TREVISAN, 2009, p. 23)

tudo aconteceu por culpa dela  
mania de grandeza  
com aula a semana inteira  
sete às dez da noite  
em vez de ficar obediente  
bem sentadinha  
no colo do homem da casa  
(p. 25)

Nas falas do personagem são encontradas características preconceituosas. Para ele, a mulher deveria ficar em casa para cuidar do lar e servir ao marido, em todos os aspectos; contudo essa mulher não agia da forma que ele esperava, visto que procurava se dedicar aos estudos para poder usufruir de um trabalho que acarretasse melhoria de vida. Conforme Lúcia Osana Zolin, “a mulher tem sido, nos últimos milhares de anos, um ser diminuído e subjugado, moldado segundo os interesses sociais, políticos e

---

<sup>38</sup> Por estar este conto em formato de poema, usaremos as denominações referentes a esse gênero.

religiosos de cada época” (ZOLIN, 2003, p. 36). Esse personagem não via positivamente que a mulher ascendesse financeiramente, proferindo por duas vezes no texto a fala “agora com mania de grandeza”. A esposa desse indivíduo fugia da moldura social e não era bem vista por ele.

Em diferentes versos podemos constatar a verdadeira característica desse personagem. Ele não gostava que sua mulher estudasse, para ele, a esposa deveria ficar sempre em casa: “ficando em casa nada acontecia” (p. 23); cuidar do marido: “antes cuidasse do maridinho” (p. 23); ser obediente e estar disponível aos desejos do parceiro: “em vez de ficar obediente/ bem sentadinha/ no colo do homem da casa” (p.25). Com a expressão “homem da casa”, ele revela o instinto inerente machista e patriarcal que possuía. Ele também trata de forma pejorativa sua esposa ao se referir à paternidade da enteada como em “filha dela sei lá com quem” (p. 23). O seu discurso transborda muito do que ele é e pensa.

O diminutivo “maridinho” nos leva a pensar que esse adulto gostaria de ser tratado de forma infantil. A sua esposa tomaria o lugar de sua mãe quando fosse conveniente, ao cuidar da comida ou da arrumação das coisas dele. Não só em relação à esposa que o personagem se utiliza de diminutivos, na narrativa há também outras palavras desse mesmo formato. cremos que isso seja um reflexo do discurso relacionado à amenização de culpa. Quando tentamos nos justificar diante de algo, a nossa voz baixa e utilizamos de diminutivos em busca de uma atenuação dos fatos ocorridos. É claro que isso é apenas uma sensação, visto que as coisas não declinam seu valor pela entonação da voz ou pelo uso derivacional de palavras. Ainda sobre o uso do diminutivo, Fábio Lucas afirma que:

as pequenas imperfeições humanas são conduzidas triunfalmente pelos personagens. Formam uma galeria de horrores. O uso reiterado de diminutivos como forma de tratamento, quer nos diálogos quer na apresentação das personagens, serve para completar o clima de intimidade naquelas relações degradadas. Dalton Trevisan revolve as entranhas da indignidade humana nos segmentos mais desprotegidos da sociedade. (LUCAS, 1989, p.130)

Pedro Gonzaga (2007), ao falar sobre o uso do diminutivo na obra de Dalton, nos indica seu uso em alguns aspectos. O primeiro poderia ser: “aparentemente parece que esse uso se dá apenas para reproduzir o modo brasileiro de falar, o que ocorre com frequência, compondo parte da coloquialidade” (p. 72). Também como segunda

hipótese, que é a que acreditamos e falamos anteriormente, é que “por vezes são justamente os personagens que recorrem à doçura dos diminutivos os protagonistas das maiores atrocidades e violências assim que a oportunidade aparece” (p. 72). Também afirma que “é como se as vítimas, indiferentes ou incapazes de reagir, seguissem tratando seus algozes com as mesmas amenidades votadas a um ser amado” (p. 72). A hipótese maior de Gonzaga e que inclui as demais é “que tudo não seja mais do que uma simulação de naturalidade, de identificação com a fala carinhosa, usada francamente em ambiente doméstico, um artifício para acobertar a segunda história que está sendo contada, a da violência” (p. 72). Elódia Xavier (1987, p. 138), ao refletir sobre os diminutivos na obra trevisiana, afirma que esse uso avassalador vulgariza as relações das pessoas e seus cotidianos. Ela também leva a observar o diminutivo em relação aos espaços. Para ela:

em sua grande maioria, os dramas são miúdos, as personagens “inhos” e o mundo reduzido ao provincianismo da baixa classe média curitibana. É curioso observar que até o espaço físico tem pequenas proporções: o sofá da sala, o escritório do doutor, a cama de casal, a sala do cinema, etc. Na ótica estreita do narrador não cabem horizontes mais amplos; aí tudo fica reduzido às mínimas dimensões.

É possível pensar que esse homem não trabalhava em tempo integral, pois estava em casa cuidando da enteada enquanto a mulher estudava à noite. Isso devia acontecer pelo fato de ela estar trabalhando durante o dia e não podia ser possível usar esse tempo para estudar. Ele é uma figura estagnada que se sente incomodado pela força de vontade da mulher de mudar de vida.

Como o conto se baseia na justificativa do homem diante do leitor, ele tenta explicar os motivos e narra como aconteceram os fatos. Esse conto causa-nos estranhamento pelo fato de descrever, por meio da fala do personagem, o processo pelo qual passou a menina diante da violência que sofrera. Além da descrição das atitudes sexualizadas do indivíduo, ele descreve o comportamento da enteada e o que vestia no momento. A garota vestia um vestido branco sujo com “uns pingos de café com leite” (p. 24). O branco culturalmente representa pureza. O padrasto, ao mesmo tempo em que descreve o branco do vestido, também relata que ele estava sujo de café com leite. Podemos ser induzidos a pensar em uma pureza, pelo branco, que ao mesmo tempo está maculada pelo café com leite. Isso nos permite pensar que no olhar daquele homem a garota não era “tão pura” como deveria ser. Outra imagem que pode nos levar a ratificar isso é o café com leite. O alimento inicial de uma criança deve ser o leite materno. Sem

misturas e sem necessidade de acréscimos. À medida que a criança vai crescendo, o leite materno é substituído por outros leites. Também não sendo crucial a mistura com outras bebidas como café, que é dispensável para as crianças menores. Porém, a bebida da menina, a mesma que maculou seu vestido branco, também é uma bebida misturada, sem mais a pureza e cor branca do leite. São duas imagens próximas construídas nesse conto que podem nos remeter a esse pensamento.

Quanto às atitudes da menina, podemos perceber duas coisas sobre seu comportamento. A primeira, diante do padrasto, se mostra imóvel, sem entender o que estava se passando: “bem quietinha nem um pio; muda olhinho parado; sem bulir no canto do sofá” (p. 24). Mas ao mesmo tempo ele libera umas frases que quebram essa sensação de pureza semelhante ao café com leite e à mancha do vestido em “até acho que não se assustou” (p. 24); ou em “tudo sem violência/ não dei nenhuma ordem” (p. 24) e também em “não se assustou nem chorou” (p. 25), nos levando a pensar que ela sabia o que estava acontecendo. A segunda atitude, diante da avó, se mostra esperta e conta o que aconteceu na noite anterior. A criança que ao mesmo tempo parecia não entender a situação é a mesma que se defende e se protege denunciando o abuso que sofrera. É provável que a menininha não tivesse essa dimensão de abuso e proteção que passara, mas instintivamente foi isso que aparentemente ocorreu.

Diferentemente dos contos trabalhados até aqui, esse personagem não praticou sexo com a garota. Ele abusa da enteada sem a concretização do coito. Percebemos que o narrador não apresenta, pelo menos em seu discurso, uma experiência proveniente de atos como esse. Também no enunciado “na noite dessa desgraça” (p. 23), ao começar a narrar os acontecimentos para o leitor, percebemos que há certo arrependimento na fala dele. Deixemos claro aqui que ele realmente aparenta estar arrependido, mas não se culpa, já que ele atribui à mãe da garota.

O que difere esse personagem também é a falta de premeditação que ele apresenta. Foi de forma não planejada que abusa da menina. No fragmento abaixo, podemos deduzir que o abuso se deu pelo aproveitamento da situação e não pelo fato de ele haver planejado estar sozinho com a enteada,

na noite dessa desgraça  
nem lembro por quê  
meio sem querer  
passei a mão na menina  
sim bolinei ela  
foi só um pouquinho

depois levantei e caí fora  
isso aconteceu apenas uma vez (p. 23)

O acusado não havia planejado o crime e nem mesmo estava dando importância ao que aconteceu, pois não lembrava como tudo sucedera. Ele assume que não tinha intenção, mas mesmo assim aproveitou a oportunidade de abusar da garota. Ele assume sem deixar dúvida que “bolinou” a enteada. Ele confirma e ao mesmo tempo procura se justificar.

A antropóloga Machado (2000, p. 03) apresenta uma pesquisa em que ela e suas orientandas entrevistam estupradores e vítimas. Ela compara e discute a percepção de cada um sobre o ocorrido. Partindo das respostas, ela observou que o homem não carrega as marcas da violência contra a mulher, visto que para eles são apenas fraquezas masculinas; também levanta a ideia de que para o homem o estupro pode passar facilmente de crime hediondo para o ato mais banal. Percebemos que a banalidade ganha valor se o ato for descoberto. Não sendo assim, é apenas um “deslize”.

Sobre isso ainda Machado (2000, p. 09) afirma que o que “permite entrever a força da suposição de que, se não tivessem sido presos, os atos de estupro não seriam percebidos mais do que simples e banais atos de relação sexual. Não exigiriam qualquer reparação”. É interessante essa percepção da importância do ocorrido, principalmente quando analisamos algumas respostas às perguntas organizadas pela equipe de Machado (2000). Um agressor quando solicitado a falar sobre o que aconteceu (p.14), em vez de relatar os “comos e porquês” do ato, partiu logo para a parte da prisão e de quanto ele era a vergonha da família. Ele não deu a mínima importância ao crime; para ele, a relevância estava na situação dele e não da garota.

O personagem em estudo não via como algo grave “abusar” da menina. Se ela não tivesse contado a avó, e ele não estivesse sido rejeitado pela companheira, ele não teria sentido o peso da responsabilidade do crime. A expressão “peso da responsabilidade” nos parece a mais adequada (na percepção do agressor), visto que ele não se sente “culpado”. Os outros personagens já estudados aqui nos contos anteriores não tinham essa preocupação e nem mostravam arrependimento. Os atos de violência desse homem se diferem dos demais agressores por não violentar a enteada por um longo período. Ele alega o não planejamento, mas é certo que, se a garota não tivesse contado, logo surgiria a rotina de violência com a menina. Lia Zanotta Machado ao falar de violência doméstica enfatiza que ela é um ato de rotina. Começa com pequenos e

afastados atos de violência e vai culminando em algo definitivo como, por exemplo, a morte. Para ela (1998, p. 06):

a violência doméstica é muito mais ampla que o homicídio doméstico. O homicídio é um fato extraordinário e único (pelo menos para quem foi morta ou morto). A violência física doméstica é cotidiana, rotineira e rotinizada, e geralmente produtora de uma escalada, em que a morte pode vir a ser (mas nem sempre é) o ponto final. A morte é sempre o significante evocado através da constância das ameaças.

Rita Laura Segato também argumenta que a violência se origina dentro das casas. O ambiente que deveria trazer a sensação de segurança não se faz jus. Para ela, em entrevista ao programa *Barra de Mujeres* (2012):

la violencia doméstica es el caldo de cultivo en que se forman todas las otras formas de violencia, no solo contra la mujer, sino la violencia en general. (...) La primera práctica de violencia, práctica de opresión, práctica de poder está en la familia.

Pensar em feminicídio parece algo desproporcional; mas, como afirmou Machado, a violência começa aos poucos, e as atitudes desse personagem, como dos demais estudados, a médio e longo prazo poderiam culminar em tragédias maiores. Os estupros cometidos por pais ou padrastos não se realizam, em sua maioria, de uma primeira vez. É uma rotina de pequenas ações que culminam na finalização do assédio sexual ou da morte da vítima. Da mesma forma, extremos de violências físicas que levam crianças a hospitais e, muitas vezes, à morte são rotinizados com pequenas e “inocentes” repreensões.

Retomando ao personagem masculino, parece-nos que ele aparenta mostrar desinteresse pelo ocorrido não se lembrando dos fatos ou mesmo não tendo a intenção de praticá-los, porém seu discurso mostra-nos outra percepção. Por exemplo, quando queremos enfatizar algo, descrevemos veemente com detalhes que julgamos importantes. Esse homem faz o mesmo. Apesar de afirmar que não lembrava, ele descreve, sem esquecer de nada, o que fez com a garota nos versos

daí bolinei a menina  
todo mundo sabe o que é  
quer dizer  
pego o meu pinto assim  
encosto nela na coisinha dela (p. 24)

[...]

só afasto a calcinha pro lado  
 aí esfrego um pouco  
 bem quietinha nenhum pio  
 eu que desisti  
 foi só isso mais nada  
 não deu nem cinco minutos (p. 24).

Tal comportamento pode mostrar que ele, na verdade, estava querendo se vangloriar de ter violentado a menina. São detalhes em excesso para quem não lembrava. O texto é construído dessa forma. Ele, ao mesmo tempo em que procura colocar a culpa na esposa, se denuncia com suas palavras. Ele não consegue esconder sua intenção verdadeira, e o jogo construtivo de culpa-desculpa permeia todo o texto. Percebe-se que o texto oscila entre dois aspectos: o narrador personagem dá-se a entender que é agente do crime, mas em sequência se justifica ou põe a culpa no outro. Depois assume o crime e em seguida se justifica novamente. Esse processo vai do início ao final do conto, o que certamente remete às suas oscilações mentais. Os pensamentos são rápidos e permeiam diferentes instâncias quase simultaneamente.

Não fica claro quanto tempo o personagem passou para praticar a violência. Como ele diz que não foi planejado, não se consegue supor de forma certa o tempo que levou para ele ter a coragem de praticar o ato. Sabemos que isso ocorreu numa quinta-feira. Essa menção pode nos levar a pensar numa dimensão de planejamento temporal do personagem. Normalmente, as escolas iniciam suas aulas na segunda-feira, que é o primeiro dia útil da semana. É provável que a mãe da menina tenha iniciado seus estudos na segunda-feira, levando-nos a crer que se passaram apenas quatro dias, pois ela tinha “aula a semana inteira” (p. 25), de ausência da dona-de-casa para que o personagem se sentisse com a oportunidade certa para abusar a menina. Refletindo sobre o comportamento do personagem e seu desagrado na busca de ascensão profissional da esposa, é possível de se imaginar que a violência cometida por ele pode ser vista como o ato de desespero do homem que não aceita o sucesso da mulher e a sua liberdade de fazer escolhas e tenta uma compensação.

Várias falas do narrador se contradizem quando tenta amenizar a sua culpa; porém, quando fala que isso nunca tivera ocorrido antes, dá a entender que pode ser verdade, visto que ele não mostra prática e nem segurança no que estava fazendo, mas reconhece o seu desejo monstruoso. Tais versos são “só fiz isso e só uma vez/com essa única menina/me sinto um homem perdido/mas que acabado” (p. 25). Pensamos desse modo quando comparamos o comportamento desse personagem com as atitudes do



agressor do conto já analisado “Barba de Arame”. Percebe-se que o homem daquele conto planejava as coisas antes de fazê-las, a linha temporal é bem maior e a segurança que ele passava ao tratar com a menina nos levava a crer que ele já havia experimentado essas ações de outras vezes. Aos poucos conquistou a confiança da menina e sabia como se desvencilhar das pistas para não ser pego, como, por exemplo, se esconder num casebre abandonado ou nunca dizer seu nome e de onde viera.

Portanto, o que temos nesse conto é um homem machista que não queria que sua mulher estudasse e se aproveitou da enteada na ausência de sua esposa. Além de culpá-la pelo fato de ele ter feito isso. Estando ele contaminado pelo sistema patriarcal, é o dominante da fala no enredo, negando a voz para os demais personagens.

O conto “Olhos de fogo” chama-nos bastante atenção pelo aspecto estrutural em que é apresentado. Ele é desenhado em um único parágrafo, não porque é pequeno, mas porque ele representa um fluxo mental rápido e sem tempo para quebras.

A narrativa é contada pela voz da personagem principal; além dela, temos sua mãe, quase cega, e seu padrasto, maquinista, todos eles sem nomes e idades apresentadas. As informações que conseguimos extrair do enredo são retiradas da fala da narradora, e é por meio dela que podemos inferir sobre personalidades e atitudes apresentadas pelo filtro dos olhos dela. O tempo exato dos acontecimentos não é certo, mas devido às mudanças físicas do corpo da menina percebe-se que se trata, possivelmente, de um período longo de tempo.

Logo no início do texto temos o direcionamento da narradora a seu interlocutor direto que é a mãe. Todo o enredo é voltado para ela, como uma espécie de confissão ou uma tentativa de justificação. Como veremos no decorrer das reflexões, essa personagem se sente culpada. Lia Zanotta Machado (2000), em um estudo que entrevistou estupradores e vítimas, deixa claro que o sentimento comum nessas mulheres é o de culpa. Refletindo sobre o discurso feito por uma vítima de estupro em uma das entrevistas organizadas por Machado (2000, p.18), a garota sobre a sensação de culpa nos diz que:

então eu me senti mal com a igreja. Eu pedi pra sair do corpo de membros da igreja. Porque, como eu te disse da vez passada, na minha cabeça, eu achava que **eu tinha de alguma forma incentivado ele, então eu me culpava** pelo que tinha acontecido. Eu me culpava porque eu tinha ido lá naquela hora, mas eu tinha ido lá tipo nesse horário que não era tão tarde, seis e meia da tarde, tava claro, né? Então isso me fazia me sentir culpada perante os irmãos. Estar lá no meio deles... E na época eu fiquei tão maluca porque eu

me sentia uma **impura, diferente de todo mundo, como se eu estivesse suja.** (marcação da autora)

No conto “Olhos de fogo”, somos apresentados a um discurso de alguém desprotegido e com medo e que não sabe a quem recorrer. A primeira oração do texto é essa: “Eu tive medo, minha mãe, eu sempre tive medo daqueles olhos de fogo” (VIANA, 1993, p. 87). A garota projetou uma imagem monstruosa no padraço fazendo relação com seu emprego de maquinista. Ela o construiu com olhos vermelhos de fogo semelhantes aos faróis do trem: “e da porta me olhava como se fosse os dois holofotes de sua máquina” (p. 87); a aproximação do trem com a aproximação do objeto sexual masculino: “ele vindo manso como mansa surgiu a sua máquina naquelas noites tão pretas” (p. 87). Não são apenas essas imagens relacionadas; também encontramos em “ele vem como se estivesse pondo lenha na caldeira de sua máquina e eu me ardo toda” (p. 89) e se utilizando de palavras como “bufos” e “apitos” relacionados ao trem para descrever os barulhos que ele fazia durante o ato sexual. É visível a construção do monstro a partir das partes da máquina de trem. Para Jeha (2007, p. 07), “monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana”. De todas as construções para a criação desse monstro, os olhos de fogo é a imagem mais marcante desse homem. Reportando-se às ideias de Nazário (1998, p. 12), “os olhos dos monstros refletem sua concupiscência: são olhos lascivos de esquizofrênico, que miram a presa, esbugalhados, injetados de sangue, saltando das órbitas, antecipando em brilhos sádicos o gozo que irá obter”. É através do olhar que a personagem consegue ver a alma do padraço, além de pressentir e sentir o peso de sua maldade. A tabela<sup>39</sup> resume esse aspecto comparativo entre o homem e a sua máquina de trabalho. Dependendo do ponto de vista de cada um, o monstro é visto de várias formas. Eles são distinguidos dos seres normais por fugirem do previsível. Nazário (p.11) afirma que:

o Mal é identificado, à primeira vista, por uma característica física que pode ser o gigantismo, como nos monstros únicos; a fealdade, como mutantes, corcundas e deformados. Toda a geração formal de uma espécie conhecida –

<sup>39</sup> Tabela 3: Das semelhanças entre o personagem masculino e a máquina ferroviária.

<i>Homem</i>	<i>Trem</i>
Olhos de fogo	Faróis
Órgão sexual	Comprimento da máquina
Andar manso	Andar manso
Pênis introduzido no canal vaginal	Lenha introduzida na caldeira
Gemidos	“Bufos e apitos”

crianças, bichos, andróides – pode converter-se à monstrosidade por um efeito de estranhamento.

Há uma espécie de metamorfose do personagem. À noite ela o vê como um monstro de olhos de fogo que faz barulho como bufos, e pela manhã ele se apresenta “todo engomado pra mesa, a roupa sem uma ruga” (p. 88). Essa característica não é pertencente ao monstro desenhado por ela, mas ao indivíduo que no dia seguinte aparenta recobrar a forma humana. Para Cohen (2000, p. 42), “o monstro é uma narrativa dupla, duas histórias vividas – a que descreve como o monstro pode ser e outra – seu testemunho – que detalha a que uso cultural o monstro serve”. O enredo é narrado progressivamente, ou seja, ele narra os fatos em ordem de acontecimento, dos primeiros encontros ao final trágico dos personagens. Antes ele a olhava na estrada indo para casa; depois de se sentir confiante, observava-a na porta do quarto dela. A residência era composta por dois quartos. Um da mãe e o marido e o outro da garota.

O personagem masculino transitava nesses espaços. Como dominador, tinha liberdade de se mover nos cômodos da residência. Machado (2000, p. 12) afirma que “os rituais de reparação do agressor incestuoso parecem ser o de entender que a relação sexual com a filha social é a extensão dos seus direitos de pai ou padrasto (provedor) e o papel das filhas é a extensão dos deveres do papel da mãe enquanto mulher do pai”.

A princípio ele começava a noite em seu próprio quarto; depois da esposa adormecida, passava para o outro quarto e antes do amanhecer retornava ao seu lugar inicial. Dá-nos a entender que ele não gostaria de ser descoberto pela esposa, que possivelmente não sabia de nada. Esse cenário nos remete à fala de Nazário (p. 33) ao descrever sobre o processo de deslocamento do monstro. Para ele:

o deslocamento é um atributo clássico do monstro, que nunca está onde acreditamos que esteja. O monstro domina por estar em toda parte: ele pode vir por trás, pelos lados, à tona, em silêncio, de repente. Desaparece depois do ataque, como se nunca tivesse existido, para ressurgir em outra parte, onde menos o esperamos.

Não havia energia elétrica, tudo era muito escuro, e a fonte de luz era oriunda de candeieiros. Não é revelado o tempo que se passou entre cobiça e o ato consumado, a personagem também não revela se houve uma espécie de coação propriamente dita. O texto só apresenta os fatos acontecendo e não como chegaram a esse ponto.

É bastante clara a sensação da personagem diante da situação. Ela tem aversão ao momento e se sente suja. Tem a necessidade de tomar vários banhos diários, os quais

são incompreendidos pela mãe, como também sente a necessidade de lavar os lençóis que trazem as marcas dos acontecimentos. Vemos isso em “os malditos lençóis que eu esfregava tanto na beira do rio pra ver se tirava aquelas marcas nojentas que depois se espalhavam pelo meu corpo e a mania que me ficou de tantos banhos por dia” (p. 87). A água é o agente que libera a pureza de algo sujo ou contaminado. O dicionário de símbolo<sup>40</sup> assim descreve esse líquido: “aportan vida, fuerza y pureza, tanto en el plano espiritual como en el plano corporal”. Lia Zanotta Machado (2000, p. 05) afirma que:

o limpar-se pelo banho e pela água, e o desfazer-se da roupa, jogando-as no lixo, parecem ser os atos pensados como rituais capazes de purificar o estado do “corpo” e da “alma” (“por dentro”) tornados impuros e sujos depois de um abuso sexual imposto. Em não poucas culturas, a água é utilizada como elemento purificador. O batismo cristão é entendido como uma limpeza, separação dos pecados e expulsão dos maus espíritos.

Machado (2000, p. 04) afirma que os homens e as mulheres se mantêm em posições opostas quanto à figuração pós-estupro. Os homens não se sentem impuros após o ato; eles deixam a cena “e voltam às atividades cotidianas, sem recorrerem a nenhum ritual de purificação ou de reinteração. O estupro pode ser preparado ou não, mas parece não ser percebido como um momento extraordinário e uma cena fora do comum”. O ser masculino não vê o sexo, mesmo forçado, como um crime. Para ele, o imaginário erótico afirma que ele deve “penetrar” ou “possuir”, e o papel da mulher é ser “objeto sexual por excelência” (MACHADO, 2000, p. 06).

Para a mulher, faz-se necessária a purificação, mas a água não é eficaz nesse aspecto. A marca deixada pela violência sexual é na alma, ou seja, na vida social e psicológica da vítima e não no corpo. Não há solvente para limpar interiormente o ser feminino. Ela deverá conviver com a sensação sempre. Zanotta afirma que a marca deixada pela violação do corpo é “uma marca da ‘pessoa moral’, e, porque, no feminino, a marca moral é situada na **interioridade**, a marca é profunda e se inscreve na construção da subjetividade” (2000, p. 06) (marca da autora). Comparando um dos relatos sobre a purificação do corpo de uma vítima de estupro entrevistada pela equipe de Machado (2000, p. 04), podemos ver, longe do plano ficcional, como isso se procede. Esse relato dialoga bem com a personagem do conto “Olhos de fogo”, onde ocorre a necessidade de banhos incompreensíveis como visto anteriormente. O relato feito por Maria (23 anos) diz:

<sup>40</sup> <http://casaindiasricaitanyamahaprabhu.blog.com/2007/10/09/diccionario-de-simbolos-jean-chevalier/> . Acesso em 26 de novembro de 2013.

e, sabe aquelas esponjas que a gente compra grandes? Eu peguei essa esponja, peguei o sabonete e eu ia passando no meu corpo assim aonde eu imaginava que ele tivesse passado a mão, que ele tivesse me beijado, eu ia passando, sabe. **Sabe, como se aquilo ali fosse me limpar por dentro, entende. Fosse apagar tudo que ele tinha feito.** As coisas que ele tinha feito comigo. Eu entrei no banho e fiquei, fiquei, mas eu fiquei muito tempo dentro do banheiro [...] mas até a minha língua eu lavei de bucha. Eu sentia necessidade, sabe. Eu peguei a escova de dente e escovei, escovei, escovei, ate que eu senti a minha boca sangrar. Mas o engraçado que eu senti foi que alguma coisa tinha mudado completamente no meu corpo. Eu senti que naquele momento tinha acontecido alguma coisa diferente, eu só não sabia o quê.[...] (marca da autora)

No conto em análise, diferente da liberdade do homem em romper o silêncio, ele sufocava-a para que não fizesse barulhos, como em “ele me obrigava a morder o travesseiro, minha boca seca de raiva e de um prazer distante que aprendi a tirar tempos depois quando nada mais era possível” (p. 87). Desse enunciado podemos tirar dois atos de violência. O primeiro, o ato em si, da exploração sexual; o segundo de obrigá-la a não gritar fazendo-a morder o travesseiro. Outro ponto relevante nesse enunciado é o paradoxo de raiva e prazer que a personagem sentia. A raiva é consequência das sucessivas violências sofridas, mas o prazer nos chama atenção, pois esse sentimento não é condizente com o ato. Podemos levantar dois questionamentos sobre essa sensação de prazer. O primeiro é que tenha se acostumado com a situação e passe a achar isso prazeroso; o segundo é que o prazer poderia ser dos objetos que ela passaria a exigir como forma de amenizar o ato violento em si. Como podemos ver no fragmento: “afastando para um cantinho meu rouge, meu batom e as fitas coloridas, o luxo que eu exigi dele” (p. 88).

Ainda nesse texto vemos que ela é uma garota vaidosa. Mesmo não saindo de casa, pois no enredo não menciona que ela vá à escola ou tenha convívio social; ela mostra sua vaidade, querendo objetos que realce sua beleza. Pode ser característica de sua fase de idade ou quer seduzir o padrasto? Baseando-nos na narrativa, não temos resposta para essa indagação, sendo ambígua a sua vaidade. É possível que ela possa se sentir “hipnotizada” por ele, sendo entendível a fala da personagem ao dizer que “sentia um prazer distante”. Segundo Nazário (p. 48):

o monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da

imposição. [...] Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero.

A ostentação de suas exigências não dura muito, pois a sua mãe as tira do foco em sua cômoda quando afasta os seus pertences para dar lugar às coisas daquele homem.

A situação é mais complexa do que aparenta. A relação de domínio e submissão é clara nesse texto. Diferentes coisas podem ser levantadas aqui. A menina se sentiu culpada, pois ela achava que havia roubado o marido da mãe, em vez de pensar e se ver como vítima. As ações de sua mãe também revelam o quanto ela está submissa ao marido. Sabendo ela das vontades e da preferência do companheiro, transporta para o quarto da filha as coisas que o homem usava. Sem dizer uma palavra. Ele não estava no quarto como visitante, mas dono, pois a mãe afastou as coisas da menina para dar lugar às coisas dele como real dono do cômodo assim como dono do corpo de ambas.

A mãe afasta os troféus que a menina tinha e se orgulhava da forma que havia conquistado. Até esse momento do conto, a personagem não tinha certeza do desconhecimento da mãe em relação ao que acontecia. Ao descobrir, sente repúdio. Esse fragmento nos faz perceber diferentes coisas. Depois de tanto tempo abusando da garota, ele não tinha mais medo de ser pego. Domina o corpo e o quarto dela. A esposa dele é trocada pela filha, e ela não reage, tanto aceita que é ela mesma que muda as coisas dele de lugar.

Vemos que ele não apresenta compromisso ou mesmo sentimento pela jovem. Ao estar saciado, ele a deixa em seu quarto e da porta a observa em silêncio. É uma situação desagradável para a menina. Em seu discurso é perceptível o sentimento da culpa e da vergonha que tem. Ela afirma: “e eu querendo que nunca mais amanhecesse porque só assim eu estaria escondida do mundo e da senhora” (p. 87-88). Em seu interior há uma mistura de sentimentos que ela tenta conciliar como raiva, dor, prazer, culpa e vergonha, porém veremos no futuro do conto que não será possível tal ajustamento. A sensação de culpa é reiterada na fala “não sabia que eu roubara o seu homem, mas sem querer” (p. 88).

Ainda sobre o poderio do patriarca, a personagem ao descrever a sua vestimenta compara o seu gorro de trabalho como uma coroa de rei. A coroa é a peça fundamental da caracterização de um monarca, é o símbolo do poder supremo. A posição da matriarca é de servir ao marido, que faz questão de ter suas roupas e comida preparadas para ele. A menina descreve essa situação como “mais uma das suas tiranias dele com a

senhora” (p. 88). Segundo Soares (1999, p. 125), a violência contra a mulher é “uma violência masculina que se exerce contra as mulheres pela necessidade dos homens de controlá-las e de exercer sobre elas o seu poder”. O homem exercia um poder patriarcal, e a mulher fazia esse sistema acontecer. Conforme afirma Showalter (1981, p. 200), “os papéis destinados às mulheres na sociedade são definidos pelos homens, e conseqüentemente internalizados pelas mulheres”. Saffioti (2004b, p. 106) também nos alerta a esse respeito. Para ele a estrutura hierárquica:

confere aos homens o direito de dominar as mulheres, independentemente da figura singular investida de poder. Quer se trate de Pedro, João ou Zé Ninguém, a máquina funciona até mesmo acionada por mulheres. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, mulheres desempenham, com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças ou adolescentes, segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices deste regime, colaboram para alimentá-lo.

A menina frisa a diferença dos olhos dos cônjuges. Ele como olhos vívidos de fogo e a mãe como “olhos sem nenhum brilho, a catarata cobrindo tudo” (p. 88). Simbolicamente, podemos inferir que o dominante assim age porque enxerga avidamente; já o dominado só tem como recurso seguir o que lhe é imposto, visto que não enxerga o que está em sua frente. A doença de catarata é uma doença que afeta em sua maioria os idosos. No conto, a garota, além do indício da idade da mãe por meio dessa doença, fala diretamente que já era uma senhora velha, como podemos ver em: “com ele, pelo menos, tínhamos o pão de cada dia, a senhora tão envelhecida, sem pouso nem mesa, por isso eu aguentava tudo” (p. 88). Para a menina, a sua mãe não tinha mais condições de se sustentar e por ampliação sabemos que não havia também mais nenhum interesse erótico por parte do marido. Simone de Beauvoir (1990, p. 152), em seu livro *A Velhice*, afirma: “já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade”. A personagem sabia que se não suportasse a situação imposta pelo padrasto, ela e sua mãe estariam cada vez mais excluídas da sociedade, pois sua mãe já não tinha função social, e ela não tinha os meios para ascender socialmente também.

O crime de assassinato cometido pela jovem não foi espontâneo. No texto percebemos que ela já pensava em acabar com essa situação: “eu doida para pôr um fim naquilo tudo, mas sem saber como, se a gente não tinha um vintém na bolsa, com ele pelo menos, tínhamos o pão de cada dia...” (p. 88). Aqui nos deparamos com a

indecisão da menina, pois, do mesmo modo que ela gostaria de acabar com o sofrimento, sabia ela que com o padrasto a alimentação básica era garantida. Ela via nele a única possibilidade de sobrevivência. Percebemos que esse é o real motivo que faz com a menina suporte essa violência. Machado (2000, p. 12), ao descrever algumas ações dos agressores e agredidos, nos chama a atenção para a inércia da mãe da vítima sobre o crime ocorrido. Outro ponto relevante é a fala do próprio padrasto que se convence de que tem direito sobre a enteada por ele sustentar a casa. O fragmento comentado diz que:

a mãe calada, nada fala. Vizinhas insistem que ela fale, porque ela “sofre tanto nas mãos do marido que lhe bate”. Deve falar, ainda mais com o caso da filha... Os policiais, diante do impasse, resolvem levar todos juntos para a delegacia: o padrasto, a mulher e a enteada. O padrasto vai. Não nega nem afirma ter tido ou não relações sexuais com a enteada. Diante da acusação, simplesmente diz , referindo-se à enteada: *“para ela eu tudo dou, dela eu tenho o controle”*. (marca da autora)

Mesmo assim, a face do monstro que a menina-personagem constrói não é mudada pelo fato de ele sustentar a casa. Segundo Nazário (p.11), “o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio”. O padrasto é caracterizado como oposição ao homem normal, e elas só se veem livre dele com a sua morte, pois não havia a possibilidade de ele as deixar sossegadas e sem violências.

Chama-nos atenção um fragmento do texto em que há a narração de um momento de cuidado e afeto do padrasto para com a enteada. Aqui vemos o lado humano do personagem, que é a segunda face do monstro. Neste sentido,

quando disse a ele que se nos abandonasse eu ia cair no mundo de vez, acho que pela primeira vez ele me olhou com carinho de pai e um cafuné se perdeu por entre meus cabelos e sua voz sem nenhuma rispidez falou que não, que mais tarde ia montar casa na rua pra nós duas e cuidar de meus dentes, me dar um de ouro, e cuidar da sua vista que, a cada dia, perto dos olhos de fogo dele era uma mancha no mundo e eu acreditei, não tinha outro jeito a não ser acreditar. (p. 88)

Na maioria dos contos estudados aqui, é notória a relação entre cuidar dos dentes com a estabilidade emocional e financeira. As mulheres que conseguiram seus companheiros definitivos tiveram seus dentes tratados ao final do conto por eles. Como dito anteriormente, percebemos a passagem do tempo pela mudança corporal da personagem:



o tempo passando, eu me botando corpo de moça, ele sempre mais e mais nojento me fuçando perto de seus olhos inocentes, minha mãe, sem pressentir o roubo que eu lhe tinha feito, e o desgraçado já ia direto pro meu quarto. (p. 88)

A narradora dá a atender que antes mesmo de ter um corpo mais feminino já era abusada sexualmente pelo homem da casa. Não é só o tempo do abuso sofrido que observamos nesse fragmento, é notada também a confiança que ele demonstra, já que não precisava mais esperar a esposa dormir para invadir o outro quarto. À medida que o tempo passa, ele intensifica as formas de abordagens com a jovem:

as exigências se redobrando porque ele não perdoava o meu corpo ficando fornido, o benzadeus das minhas carnes, e me botava de tudo o que era jeito como se eu fosse cachorra, lembrando da primeira vez, que era pra não me prejudicar, o cão falou, e eu deixei e agora deixo tudo porque ele me amarra na cama e põe um pano na minha boca que é pr'eu não morder a língua, deixo ele fazer o que quiser e ele vem como se estivesse pondo lenha na caldeira de sua máquina e eu me ardo toda. (p. 89)

Segundo a fala da personagem, nos primeiros atos sexuais ele tomava cuidado para “não prejudicá-la” e assim evitar que outros descobrissem. Uma das formas possíveis seria se ela engravidasse; desse modo, supomos então que ele praticava sexo anal. No entanto, com o passar do tempo e aprofundamento de sua confiança, ele já não tinha mais nenhum cuidado e praticava sexo sem nenhuma precaução. É fato que ela não tinha escolha, pois ele a dominava e a submetia a seus caprichos.

O padrasto já tinha conhecimento que dominava a garota, mas para saciar seu impulso de dominação ele amarrava-a para intensificar e simbolizar a submissão já existente. Aqui se percebe mais uma vez que ela o compara ao seu objeto de trabalho, que é o trem. A lenha, já mostrado antes aqui, pode ser comparada ao objeto fálico do homem, introduzida na caldeira assim como ele introduz na menina. Ambos sem delicadeza como se ela fosse também um objeto que não sentiria desconforto nessa situação.

Em um das noites em que o padrasto estava com a garota, ela o esfaqueia no ápice da relação sexual. A narradora descreve:

ele, na hora do gozo esbugalhado, sendo rasgado de um lado a outro, e, depois, eu no quarto da senhora, mãe, matei o seu homem, e a senhora nem se abalou, pôs o xale na cabeça assim que o sol nasceu, apertou os olhos, e foi lá que eu soube de tudo, de seu consentimento desde a primeira noite. (p. 89)

A personagem descobre que a mãe sabia de tudo e que o “seu luxo” era proveniente do pedido da mãe e não de sua exigência para com o padrasto. Outro ponto interessante é que a mãe, ao saber do assassinato não se abalou, e mesmo aliviada se sentiu culpada. Não procurou socorro de imediato, esperou o dia amanhecer. Talvez o fato de ter feito isso fosse para passar a noite “velando” o corpo do marido para sentir o momento de dominação pela primeira vez. Esse é um momento único. Era o tempo dela, o olhar dela sobre o corpo imóvel do homem.

Uma primeira leitura do conto não pode detalhar todos os pontos entrelaçados nele. Com uma leitura cuidadosa é possível perceber que antes de ir para o hospital psiquiátrico ela foi para a cadeia e foi lá que ela desenvolveu o resultado de seus traumas. Observamos isso pela descrição do lugar usada pela garota: “eu indo parar naquele lugar da peste onde acabei de me perder de vez, onde não me mataram porque me fiz de valente e o tempo me deixando seca de saudade, sem saber onde a senhora andava” (p. 89). É sabido que presídios são sistemas deficientes em que há um desconforto em quem reside lá, principalmente quando não se está preparado para isso.

Possivelmente, a soma de seus traumas, o lugar em que residia e a separação da mãe possibilitaram que ela desenvolvesse um distúrbio mental. A garota passou a “ver” olhos de fogo semelhantes ao do padrasto em todos os lugares e se desesperava ao ouvir um apito de trem. Também é pela descrição que sabemos que ela está no hospício, principalmente ao falar de suas roupas. A personagem descreve uma camisa de força, sem saber o que isso seja: “esse vestido prendendo meus braços para trás” (p. 90). É possível de se pensar que o estado dela era grave, pois não é natural que todos os pacientes precisem da camisa de força para não se machucarem e nem machucarem os demais que os rodeiam.

O conto se encerra com diferenças e semelhanças interessantes. As semelhanças consistem no fato de ela tanto ver no padrasto quanto no enfermeiro olhos de fogo. Ambos a amarravam na cama e assim como o padrasto que a penetrava sexualmente, o enfermeiro injetava uma agulha nela. As diferenças estão no fato de ela considerar o enfermeiro “homem tão limpo”, e que ele não a feria com a sua agulha “que nem machuca como ele me machucava” (p. 90). O fogo tem duas imagens interessantes. A primeira sobre a purificação. As suas chamas tem o poder de limpar o indivíduo; assim, o enfermeiro (vestindo seu traje padrão que é o branco e com olhos de fogo) pode representar na mente da personagem a figura de um anjo que a livra do mal na medida em que a acalma com remédios tranquilizantes. A segunda imagem do fogo é oposta à

primeira. Remete-nos a punição e morte. O padrasto-monstro com seus olhos de fogo nos remete àquele que traz o mal para a garota.

Esse conto, mesmo não extenso, traz nos detalhes da vida desses três personagens realidades complexas. As linhas dizem mais do que mostram, e a falta delas revela mais do que dispomos a ouvir. Esse texto é escrito de forma que nos remete a um emaranhado de conexões feitas pelo cérebro de uma garota que sofreu infinitos traumas e não pode superá-los, além de não se enxergar e ser vista como vítima, função que verdadeiramente é. Porém, aos olhos da sociedade machista em que estava inserida, a viam como culpada. De semelhante modo, o padrasto do conto de Trevisan “A culpada”, que atribui a culpa à mulher e não a ele pelo abuso em relação à enteada.

Percebemos nesses textos que “a mulher não tem lugar confortável diante do universo masculino e permanece conformada, como se essa fosse a ordem natural da vida” (BARCELLOS, 2012, p.3). Também percebemos que o sentimento de culpa perpassa determinadas narrativas de abuso. As vítimas não se veem como vítimas. Segundo Saffioti (2004b, p. 23), treinadas para sentir culpa, as mulheres, “ainda que não haja razões aparentes para se culpabilizarem, culpabilizam-se, pois vivem numa civilização da culpa”. Uma afirmação de Rita Laura Segato nos chama atenção quando fala em violência moral. Para ela (2003, *on line*),

La violencia moral para mí es lo más generalizado. Cuando esto falla, ahí irrumpe la violencia física, que es restauradora del orden. Cuando este orden está de alguna manera en riesgo, cuando está un poco amenazado por diversas razones, ahí irrumpe la violencia física, que nos coloca en nuestro lugar, por ejemplo, lo que hablamos de la violación. El violador es el más moral de todos los seres. Varias autoras dicen eso, yo también digo eso y también creí escucharlo entre los presos que entrevistamos con mi equipo por años en la cárcel de Brasília. Es un sujeto moralista al extremo, la mujer violada es una mujer que mereció ser violada, que ya no es moral, una mujer que es violable por su falta de moralidad. Es impresionante esta autojustificación de los violadores.

No imaginário da sociedade, a mulher é estuprada porque mereceu, pois fez algo repreensível. Ao lermos jornais, percebemos que há uma diferença quando se fala das vítimas de estupro. Como se fosse um grau diferente para o crime, dependendo da vítima. Se era prostituta ou não, se era virgem ou não, se estava vestida “adequadamente” ou não. Assim, partindo dessas respostas, são atribuídos valores diferentes ao crime. Racionalmente, isso não tem lógica real, pois a mulher, independente de suas atividades sexuais, não pode estar disponível ao desejo do homem.

Conforme Segato (2003), o fato de classificarmos esse tipo de violência como “crime sexual” não deve diminuir a carga semântica dada a esse crime. Para ela, o estupro é uma agressão, como qualquer outra e deve ser tratada como tal nível de gravidade. Ela afirma que:

Pero en realidad, la agresión es una agresión, cuando hablamos de crímenes sexuales, ello nos lleva a olvidarnos que estamos hablando de crímenes de tortura, estamos hablando de un crimen de crueldad, malos tratos, tratamiento inhumano, estamos hablando de agresión física a veces letal o con daños definitivos, y al llamarlo sexual, todo ello queda minimizado y parece que lo único que hay ahí es la extracción de un gozo, de un placer sexual, lo que es falso, todos nuestros entrevistados negaron eso. O sea, que lo que se obtiene en una violación es un gozo de orden sexual. Se obtiene un gozo de orden de la dominación, del orden del poderío, del dominio, de la conquista, el avance sobre un territorio que es el cuerpo de la mujer y a través de avanzar sobre ese territorio que es el cuerpo de una mujer, agredir a los hombres que supuestamente deberían tener tutela y estar, ser capaces de proteger, ejercer una protección sobre este territorio-cuerpo.

Este capítulo tratou da leitura interpretativa do *corpus* escolhido. É certo que cada leitura não é única. Os desfechos são dados a partir da construção de cada leitor. É visível que todos os seis contos divididos em três partes nos apresentam um mundo de violência e aproveitamento, sem escrúpulos, do outro, não dando voz ao oprimido. O silêncio pode ser um grito de resistência quando é uma escolha, “produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz” (ORLANDI, 2007, p. 73); contudo, se não tem essa função, é apenas uma obediência ao dominante. Nos contos, temos em sua maioria vozes silenciadas e conformadas, mas também temos vozes que se impuseram e foram colocados em lugar de culpa para se sufocarem. Para Foucault (1996, p. 09),

em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (marcas do autor).

Não temos a liberdade de dizer o que pensamos. Quando o nosso discurso é diferente do da maioria, somos automaticamente excluídos das rodas sociais. Também somos obrigados a falar mesmo quando não nos é relevante a comunicação. Somos educados a interagir com pessoas nas ruas, nos ambientes e também a manter conversações simpáticas nos lugares públicos para não sermos malvistas, além de nos adaptar às “mentirinhas sociais” para a “política de boa vizinhança”.

#### 4 CONCLUSÃO: *Tenha Uma Boa Noite!*

*Entender como a linguagem funciona não diminui o prazer de falar,  
nem de ouvir o murmúrio eterno dos textos.*

Umberto Eco

Concluir esse trabalho tornou-se uma tarefa mais difícil do que começá-lo. No decorrer das pesquisas vimos que a escrita é algo inacabável e por esse motivo afirmo que a violência também permeia essa seção, já que ela nos força a parar a escrita. Mas não só de violência que esse trabalho foi composto. Também de literatura. Dentro da sua composição encontramos sugestões de leituras e o prazer de conhecê-la cada vez mais de maneira liberta, sem condicioná-la a teorias que façam com que elas se percam nas discussões. Todos nós somos impelidos para ela, e é por isso que nunca faltam trabalhos que se dispõem a oferecer um ponto de vista a mais para ser compartilhado. Porém, há pessoas que parecem ter medo da literatura. Fogem dela como fugimos de uma tempestade.

Com este trabalho, podemos nos aprofundar em um tema de violência de gênero e em dois contistas de grande talento, além de ler e reler suas vastas obras, assim como estudar a respeito das estruturas que envolvem o gênero conto. Aqui posto no plural, porque vimos que esse tipo de texto é independente e se apresenta de forma peculiar a cada escritor e, por que não dizer, a cada leitor que nos últimos anos passou a ser co-autor das produções literárias, dando cada vez mais significados aos textos. Acreditamos que não há um modelo fixo para delimitar o gênero conto. Repetimos o que Mário de Andrade sabiamente nos disse ao falar que conto é o que seu escritor assim o chamar.

Dalton Trevisan dispensa apresentações, visto que é conhecido nacionalmente, e encontramos seus livros em praticamente todas as livrarias do Brasil. Porém, quando pensamos em Antonio Carlos Viana, não podemos sentir a mesma presença, pois ele ainda não é conhecido como deveria, apesar dos grandes prêmios que ganha e de seus trabalhos bastante reconhecidos por um público diverso. Falta, porém, espalhar para todos os tipos de leitores esse escritor sergipano. Esses escritores são amados por uns e “estranhados” por outros, a ponto de eles terem seus textos retirados de seleções de vestibulares pelo seu conteúdo “inapropriado”.

O que podemos ver nos contos desses dois escritores são elaborações sofisticadas que fizeram de seus textos grandes obras artísticas. O sergipano tem vasta

carreira em estudos de Letras, já o curitibano resolveu se graduar na área do Direito. Independente de suas especializações, podemos ser presenteados com o brilhantismo de cada um, pois a literatura é capaz de balançar as estruturas de qualquer pessoa, seja especialista nela ou não. Fomos apresentados a transformações estruturais como, por exemplo, o conto “A culpada”, escrito em versos por Dalton. Como vimos contos de um único parágrafo, porém repleto de informações, como é o “Olhos de fogo”, de Viana.

Deparamo-nos também com escolhas vocabulares menos rebuscadas e de sentido muitas vezes esdrúxulo que compõem o cenário de vida de cada personagem. Os contos escolhidos para análise se unificaram por apresentar uma temática semelhante, mas isso não inibiu o estudo das características peculiares de cada um, como, por exemplo, o estilo do curitibano de reduzir os seus contos até o indivisível, e o estilo vianiano, que traz temas universais humanos sendo retratados em um sistema, em sua maioria, ruralista.

Podemos perceber também que os contos de um mesmo escritor têm uma temática repetitiva. Isso não provoca empobrecimento de sua literatura. Deleuze (2006, p. 20) afirma que “pode-se sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas”.

Percebemos que esses escritores falaram da violência sem retirar a literariedade de seus textos. Pode-se criticar um sistema patriarcal e ao mesmo tempo ver a mulher fazer suas próprias escolhas; também vimos mulheres silenciadas e detidas por se defenderem. Os enredos não criaram um mundo fantasioso, onde os finais são “felizes”, mas mostraram um mundo ficcional formado dentro de sua lógica e que para nós leitores fazia todo sentido, porque são carregados de experiências que também vivenciamos. A construção do texto desses escritores permitiu que pudéssemos ir muito além do que estava escrito. Na verdade, a própria escrita nos favorece a imaginação.

Sendo a literatura aberta a interpretações, não estamos aqui para impor uma teoria ou uma leitura. Nosso papel é descrever as relações que conseguimos ver dentro de nossas escolhas. A princípio poderíamos pensar que a violência é um campo de difícil debate, mas, na verdade, não é, pois estamos sempre envolvidos nela. Somos constantemente bombardeados com diversos tipos, visíveis ou não.

Ao parar para refletir nas atitudes de cada personagem e suas desventuras em série, percebemos que não foram postas ali pelos seus escritores de forma aleatória. Eles compõem uma orquestra de significados, além do escrito, onde cada leitor entra com a

sua possibilidade de leitura a partir de um grandioso universo de hipóteses. Assim, pode-se pensar que a perna torta do filho de Das Dores, o primogênito João, seja fruto de toda a opressão vivida pela personagem. Ele concretiza as violências invisíveis e as visíveis que sua mãe sofrera. Também é a presença constante de que o sistema patriarcal não vai mudar por mais que as mulheres tentem. O sistema machista é deficiente, pois não atende satisfatoriamente os homens e as mulheres, assim como o garoto que não tem plena mobilidade com suas pernas, e por mais que a sua mãe e avó forçassem a perna da criança, ela não se consertaria. Esse processo é semelhante às lutas em prol de igualdades de direitos. Por mais que se force o sistema, ele não “sai” de sua deficiência. Das Dores não conseguiu se desvencilhar do destino ligado ao masculino. Ela está enraizada nesse sistema, e seus filhos são a perpetuação desse processo. Ela não é mais que um objeto que foi descartado quando não tinha mais serventia.

A personagem Maria viveu situações muito parecidas com as de Das Dores, mas agiu de forma diferente por não ter fincado raízes nesse sistema. Ela foi “empurrada” para esse enquadramento, mas não pertencia a ele. Maria trabalhava fora, não precisava ser mantida por pai/marido. Quando se viu presa, resolveu fugir e proclamar sua liberdade do sistema patriarcal que lhe foi imposto. O próprio corpo da personagem rejeita qualquer aproximação de sua vida anterior, abortando espontaneamente a criança do sexo masculino que seria o perpetuador da dominação do homem. Essa gravidez teria o mesmo significado da gestação do conto “Das Dores”. Serviria de elo entre Maria e o sistema de dominação machista. Essas duas mulheres carregaram em seus corpos as marcas das violências sofridas. Ambas perderam suas belezas. Sem dentes, corpos tortos e, no caso de Maria, cabelos servidos como pano para enxugar pés, sendo este o resultado visível do apagamento diário dessas personagens.

Maria é uma personagem destoante de todas as narrativas escolhidas. Ela foi a única que conseguiu escharpar das armadilhas patriarcais sem ser punida *a posteriori*, como foi o caso da personagem do conto “Olhos de fogo”. Ela mata o “monstro” para se livrar do mal, mas caem sobre ela as consequências, como, por exemplo, a prisão e o hospício. Por mais que ela tenha matado o padrasto, como tentativa de libertação, ele retorna com “olhos de fogo” a perseguindo. Isso é bem semelhante ao patriarcalismo. O sistema falocêntrico sempre impera por mais que a mulher tome consciência de sua posição e tente se desvencilhar dela.

Com as leituras das antropólogas Segato e Machado, podemos entender melhor como se processam as relações de violência na sociedade. Analisando cada discurso e

depoimentos de apenados e vítimas, percebemos que elas são bem maiores do que podemos imaginar. O estupro sofrido pela mulher lhe causa danos irreparáveis. Independente de seus agressores serem seus companheiros ou desconhecidos. Assim como nossas personagens não se recuperaram totalmente, as “personagens” do mundo real sofrem diariamente. Esse sofrimento contínuo chega a levar a traumas e loucuras irremediáveis.

Vimos que o homem também sofre com o próprio sistema patriarcal, porque ele é obrigado a agir de acordo com ele. Do “macho” também é roubado o poder de fazer livres escolhas que não comprovem seu estado de virilidade e dominação do gênero oposto. Não estamos aqui para defender a visão masculina, nem colocá-los em posição de vítima, mas é claro que todos na sociedade são vítimas desses processos sociais. A diferença está no fato de que o homem é a vítima em posição dominadora, enquanto a mulher em posição de massacre.

Para incorporar todas essas relações no texto literário, não foi preciso modificar o gênero que eles escolhem, mas fazer desses tipos de texto um campo de reflexão para as aventuras e desventuras humanas. Susan Buck-Morss (*apud* Perrone-Moisés, 2007, p. 147) a esse respeito afirma que “a tarefa estratégica mais importante do escritor não é tanto encher de conteúdo revolucionário as novas formas literárias, mas desenvolver o potencial revolucionário das mesmas formas”.

Muito ainda se tem a refletir sobre os problemas que cercam as sociedades. A literatura é uma das armas para não deixar serem esquecidas as lutas que minorias enfrentam para habitar o mundo “sociável”. O texto literário, por mais que não tenha como função primeira ou única de mostrar condutas humanas, pode ser um aliado nesse processo, que nos ajuda a pensar e a perceber que todos são vítimas desse sistema, ou seja, da opressão, da manipulação e da violência.



## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: *Noventa Cigarros por Dia*

*Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real.*

Bernardo Soares / Fernando Pessoa

A ALEGRIA de Dalton Trevisan tem doze mil razões. *Gazeta do povo*, Curitiba, 07 jun. [1968?]. Disponível em: <[http://www.nadapessoal.com.br/wp-content/uploads/2009/02/entrevista\\_dalton\\_alta.jpg](http://www.nadapessoal.com.br/wp-content/uploads/2009/02/entrevista_dalton_alta.jpg)>. Acesso em: 08 out. 2013.

ALMEIDA, D. S. de. O estranho e a transvaloração dos discursos hegemônicos em Antônio Carlos Viana. *Revista Estação Literária*, Londrina, v.12, n.[?], p. 406-418, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art26.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2014.

ANDRADE, M. *Cartas a um jovem escritor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.  
\_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, I. S. A opressão social em *Barba de Arame*, de Antonio Carlos Viana. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA. 4, 2012, São Cristóvão/SE. *Anais eletrônicos...* São Cristóvão: UFS, 2012. Disponível em: <[http://200.17.141.110/senalic/IV\\_senalic/textos\\_completos\\_IVSENALIC/TEXT0\\_IV\\_SENALIC\\_172.pdf](http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_172.pdf)>. Acesso em: 04 jan. 2012.

ARAUJO, J.S. Posfácio. In: TREVISAN, Dalton. *A trombeta do anjo vingador*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRIOLI, L. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24856/O%20SILENCIO%20DO%20VAMPIRO%20DISSERTACAO.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. cap. 3, p.55-64.

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

ARENDT, H. *Da violência*. Brasília: UNB, 1985.

ATAÍDE, V. *A técnica da reiteração no conto de Dalton Trevisan*. Suplemento Literário. Belo Horizonte, MG, p. 6-7, 4 fev. 1972.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BATAILLE, G. *O erotismo*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – Universidade de São Paulo/FFLCH, São Paulo, 1983.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.

BEAUVOIR, S. de. *A velhice*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

\_\_\_\_\_. *A dominação do masculino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, P; EGGLETON, T. *A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista*. In: ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contaponto, 1996. p.265-278.

BORBA FILHO, H. Província, cárcere, lar. In: TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BARCELLOS, M.C. *Feminino na Beira: uma análise do conto “Barba de arame”, de Antônio Carlos Viana*. Disponível em: <www.http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes\_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE\_3553.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2012.

\_\_\_\_\_. O olhar feminino, sobre si e sobre o fogo. In: SENALIC, 1, 2009, São Cristóvão/SE. *Anais eletrônicos...* São Cristóvão: UFS, 2009. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/I\_senalic/textos\_completos/Maria\_Carolina\_Barcellos.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2014.

CARVALHO, L. N. da S. *Dupla metamorfose: o vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan*. 2009. 73. Dissertação (Mestrado em literatura e crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\_action=&co\_obra=161726>. Acesso em: 04 jan. 2014.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 2010.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIARETTI, M. Dalton Trevisan publica seu 23º livro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.5-7, abr. 1994.

COELHO, H. R. Antropologia e História na interlocução entre o feminino e a literatura. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.4, outubro de 1996.p.199-209.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COMITTI, L. Anjo Mutante - O espaço urbano na obra de Dalton Trevisan. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 1, p. 81-87, dez. 1996. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/683>>. Acesso em: 31 Ago. 2014.

CONY, C. H. Novelas nada exemplares. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CORREIA, P. A. C. de. Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antônio Carlos Viana. 2010. 128. Dissertação (Mestrado em literatura e diversidade cultural), Universidade Federal de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=204456](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=204456)>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Diálogos com a tradição: a “invenção do nordeste” em Antonio Carlos Viana. In: II SENALIC, 2, São Cristóvão. *Anais eletrônicos...* São Cristóvão: UFS, 2010. Disponível em: <[http://200.17.141.110/senalic/II\\_senalic/textos\\_completos/Paulo\\_Andre\\_de\\_Carvalho\\_Correia.pdf](http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Paulo_Andre_de_Carvalho_Correia.pdf)> . Acesso em: 04 jan. 2014.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CULLER, J. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, F. *Crimes de Paixão*: novo livro de Dalton Trevisan. Suplemento Literário. Belo Horizonte, MG, p. 2, 25 nov. 1978.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Férrez*. 2009. 239f. Tese. Doutorado em literatura comparada. Belo Horizonte: UFMG. 2009.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

\_\_\_\_\_. A família como valor: considerações não familiares sobre a família à brasileira. In: Almeida, Ângela M. (org.). *Pensando a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Ed. UFRJ, p. 115-136.

DALCASTAGNÈ, R. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.11, p. 3-17, jan./fev. de 2001.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.26, p. 13-71, jul./dez. de 2005. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/2602.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf)>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.20, p. 33-87, jul./ago. de 2002.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIAS, Â. M. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.26, p. 87-96, jul./dez. de 2005.

CHKLOVSK, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

ESPAÇO MULHER. *A hegemonia masculina*. Disponível em: <http://vamospelosonho.no.sapo.pt/mulher.htm#A520HEGEMONIA%20MASCULIA>. Acesso em: 24 de maio de 2014.

ENCONTROS DE INTERROGAÇÃO. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ghJZzCzx2Ro>. Acesso em: 27 abr 2014.

ENGUITA, M. F. *Trabalho, Escola e Ideologia: Marx e a crítica da educação*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1993, p. 208-258. (Coleção EDUCAÇÃO – Teoria e crítica) (II O pensamento educacional antes de Marx, p. 17-46).

ECO, H. *Interpretação e superinterpretação*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FACCIOLI, C. M. *O eloqüente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

FARINACCIO, P. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.20, p. 03-31, jul./ago. de 2002.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.33, p. 11-24, jan./jun. de 2009.

FISH, S. *Is there a text in this Class?: the authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

FONSÊCA, J. *A personagem feminina subalterna na ficção de Nélida Piñon e Francisco Dantas*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2010. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=196836](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=196836) . Acesso em: 04 jan 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 11 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

FUNCK S. O que é uma mulher? In: *Cerrados*. Brasília: Pós-Graduação em Literatura, 2011, p. 65-74.

FERNANDES, M.C & AMORIM, J.M. *Considerações de alguns estudiosos acerca das mulheres: gênero e violência simbólica*. <http://www.itaporanga.net/genero/1/GT02/29.pdf> . Acesso em: 24 de maio de 2014.

FERNANDES, C. E. A. A dor e da opressão no imaginário feminino de Dôra Limeira. *Interdisciplinar*, v.10, ano 5, p. 255-270, jan-jun 2010.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar./abr./maio de 2002.

GIARDINELLI, M. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra; UNESP, 1990.

GINZBURG, J. Violência e Literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. *Ciências e Letras: revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras (FAPA)*, Porto Alegre, n.28, jul/dez. de 2000.

GOMES, A. C; VECHI, C. A. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GOMES, C. M. *Literatura e direitos da mulher*. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/revista\\_forum\\_identicidades/revistas/ARQ\\_FORUM\\_IN\\_D\\_13/FORUM\\_V13\\_05.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identicidades/revistas/ARQ_FORUM_IN_D_13/FORUM_V13_05.pdf). Acesso em: 04 jan. 2012.

GODET, R. O. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.29, p. 233-252, jan./jun. de 2007.

GOTLIB, N. B. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1999.

GONZAGA, P. *A poética da minificação*: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2008/Pedro\\_Dutra\\_Gonzaga.pdf](http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

GONZAGA, S. *Curso de Literatura brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GOUVEIA, A. *Machado de Assis desce ao inferno*. João Pessoa: Idéia, 2009.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. Disponível em: <http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/28/artigo161131-1.asp>. Acesso em: 24 maio 2014.

[Http://www.nosdacomunicacao.com.br/panorama\\_interna.asp?panorama=399&tipo=E](http://www.nosdacomunicacao.com.br/panorama_interna.asp?panorama=399&tipo=E)  
Acesso em: 27 abr 2014.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

IMBERT, E. A. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1979.

JEHA, J. (org.). Monstros: a face do mal. In: \_\_\_\_\_. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 7-9.

\_\_\_\_\_. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Arménio Amado Editor: Coimbra, 1963.

LANDIM, T. Acabado, mas imperfeito: uma leitura da ficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.22, p. 185-194, jan./jun. de 2003.

LUCAS, F. As transformações da literatura brasileira no século XX. In: \_\_\_\_\_. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989. p. 92-107.

\_\_\_\_\_. O conto do Brasil moderno: 1922 a 1982. In: \_\_\_\_\_. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989. p. 108-154.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.

LLOSA, Mario Vargas. *García Márquez: história de um deicídio*. Barcelona: Ávila Editores, 1971.

LIMA, B.S. *Teto de vidro ou labirinto de cristal?* As margens femininas das ciências. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

LIMA, J. S (org.). *Contos e contistas sergipanos*. Aracaju: SEC, 1979.

LINHARES, T. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1973.

LOURO, G. Pedagogias de sexualidade. In: \_\_\_\_\_. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-34.

LOPES, L. *Esquivança e dispersão: a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan*. 2007. 242 f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2007. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/llopes.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2014.

MARTINS, W. O ano Dalton Trevisan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1980. Caderno B, p. 11, c. 3-5.

MIRANDA, A. C. Abscesso na cidade: desencontro, violência e esquecimento em Bandoleiros, de João Gilberto Noll. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, V. 14, p.3 – 22, jul./ago. de 2001.

MOISÉS, M. O conto. In: *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 259-333.

MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Ática, 2001.

MORAIS, R. de. *O que é violência urbana*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.

MACHADO, L. Z. *Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate*. In: BRASIL: Secretaria Especial de Políticas para a Mulher. Cartilha Violência Doméstica – Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos, 2006, p. 14-18.

\_\_\_\_\_. *Campo intelectual e feminismo: alteridade e subjetividade nos estudos de gênero*. Série Antropologia. Brasília, 1994. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/86603094/Campo-Intelectual-e-Feminismo>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Violência conjugal: os espelhos e as marcas*. Série Antropologia. Brasília, 1998. Disponível em: <http://www.alexandracaracol.com/Ficheiros/violencia%20domestica.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Matar e morrer no feminino e no masculino*. Série Antropologia. Brasília, 1998. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/39118940/Matar-e-Morrer-No-Feminino-e-No-Masculino>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?* Série Antropologia. Brasília, 2000. Disponível em: [http://www.compromissoeatitude.org.br/wpcontent/uploads/2012/08/MACHADO\\_GeneroPatriarcado2000.pdf](http://www.compromissoeatitude.org.br/wpcontent/uploads/2012/08/MACHADO_GeneroPatriarcado2000.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Sexo, estupro e purificação*. Série Antropologia. Brasília, 2000. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/23591685/Sexo-estupro-e-purificacao>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea*. Série Antropologia. Brasília, 2001. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7003889/Machado-Violencia>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Famílias e individualismo: tendências contemporâneas no Brasil*. Série Antropologia. Brasília, 2001. Disponível em: [http://books.google.com.br/books/about/Fam%C3%ADlias\\_e\\_individualismo.html?id=ShPaAAAAMAAJ](http://books.google.com.br/books/about/Fam%C3%ADlias_e_individualismo.html?id=ShPaAAAAMAAJ). Acesso em: 04 jan. 2014.

MARTINS, G. *Infância no inferno ou a manifestação do insólito no cotidiano das personagens de Antônio Carlos Viana*. Publicação do Setor de Literatura Brasileira. 3 ed., março de 2010. p. 69-91.

\_\_\_\_\_. *Infância no inferno: um lugar na ficção de Antônio Carlos Viana*. *Interdisciplinar*, ano V, v.10, São Cristóvão. p. 283-298, jan./jun. de 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1273>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Narradores de exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.41, p. 119-148, jan./jun. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000100008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000100008&script=sci_arttext). Acesso em: 04 jan. 2014.

MAQUÊA, V. L da R. *O vampiro habita a linguagem*. 1999. 103 f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24281/D%20-%20MAQUEA,%20VERA%20LUCIA%20DA%20ROCHA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04 jan. 2014.

MENDONÇA, D. *A única entrevista do vampiro*. Disponível em: <[HTTPS://parana-online.com.br/colunistas/67/92239/?postagem=A+UNICA+ENTREVISTA+DO+VAMPIRO](https://parana-online.com.br/colunistas/67/92239/?postagem=A+UNICA+ENTREVISTA+DO+VAMPIRO)> . Acesso em: 08 out. 2012.

MOURA, F. Poéticas individuais em vez de sociologia. *Entre livros*. São Paulo, n. 3, p. 40-43, 2005.

NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NAROSNIAK, J. Dalton, a 1ª entrevista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 de junho de 1969, 1º caderno, p. 8.



NEVES, L. F. B.; MENDONÇA, A. S. L. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora Unicampi, 2007.

OLIVEIRA, A. S. *A culinária dos sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*. 2009. Tese. (Doutorado em Literatura) Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, J. A. D. *O império do desentendimento humano: representações da realidade em textos de Dalton Trevisan*. 2013. 176f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

OLIVEIRA, E. de A. *O imaginário e a representação de Curitiba na obra de Dalton Trevisan*. 2011. 205 f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2011. Disponível: [http://tede.unioeste.br/tede/tde\\_arquivos/4/TDE-2011-08-08T182543Z626/Publico/Enioalves.pdf](http://tede.unioeste.br/tede/tde_arquivos/4/TDE-2011-08-08T182543Z626/Publico/Enioalves.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

OLIVEIRA, A. O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antonio Carlos Viana. *Interdisciplinar*, São Cristóvão. ano IV, v.8, p. 69-80, jan./jun. de 2009. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_8/INTER8\\_Pg\\_69\\_80.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_69_80.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

ODALIA, N. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PAIOL LITERÁRIO. Antônio Carlos Viana. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/antonio-carlos-viana/> Acesso em: 27 abr 2014.

PAGANINI, J. Engajamento poético e transfiguração. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 10. Brasília, novembro/ dezembro de 2000.

PEREIRA, M. N. da C.; PEREIRA, M. Z. da C. A violência doméstica contra a mulher. *Espaço currículo*, v.4, n.1, p. 22-34, mar./set. de 2011.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-97.

\_\_\_\_\_. Crítica e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p.58-76.

\_\_\_\_\_. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos no nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

PEDRO, W. J. A. *Metamorfoses masculinas: significados objetivos e subjetivos; uma reflexão psicossocial na perspectiva da identidade humana*. 2002. 240f. Tese. (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, S. A. R. *Dalton Trevisan: a estética do olhar na ficção brasileira contemporânea*. 1986. 203f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras e Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 1986.

PIOVESAN, F; PIMENTEL, S. (Coord.). CEDAW: *Relatório nacional brasileiro: protocolo facultativo*. Brasília: Ministério da Justiça, 2002.

PÓLVORA, H. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002.

POE, E. A. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PROPP, V. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

PROENÇA FILHO, D. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

REBINSK JR, L. Como entrevista um vampiro. Disponível em <http://www.revistabrasileiros.com.br/2009/12/08/como-entrevistar-um-vampiro/#.U5uYVvldXX4>. Acesso em: 24 maio 2014.

\_\_\_\_\_. O quase silêncio do vampiro. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=79>. Acesso em: 24 maio 2014.

REVISTA OUTROS ARES. *Antônio Carlos Viana*. Disponível em: <https://outrosares.wordpress.com/tag/antonio-carlos-viana>. Acesso em: 27 abr 2014.

RESENDE, O. L. A Polaquinha. In: TREVISAN, Dalton. *A Polaquinha*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1995.

RODRIGUES, R. Revista Literatura. Disponível em: <http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/28/artigo161131-1.asp> Acesso em: 27 abr 2014.

RONALDSON. O elástico da instantíssima (a Antônio Carlos Viana). In: *Questão de Íris*. Aracaju: Tribunal de Justiça, 1997.

ROSALINO, R. B. *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista*. 2002. 128 f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira), Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2002.

ROSSI, P. Estilhaços: uma reflexão sobre a narrativa contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.7, p. 23-29, maio/jun. de 2000.

SANFELICE, M. M.; PERURENA, F. C. V. Retrato da violência: um estudo de gênero sobre abusadores sexuais. In: IV Jornada Internacional de Políticas Públicas, s/d. *Anais...* Universidade Federal do Maranhão. São Luís. Disponível em: [http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/4\\_Questao-de-genero/retrato-da-violencia-um-estudo-de-genero-sobre-abusadores-sexuais.pdf](http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/4_Questao-de-genero/retrato-da-violencia-um-estudo-de-genero-sobre-abusadores-sexuais.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, W. O destino da prosa. In: *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANCHES NETO, M.. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

SAFFIOTI, H. I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. In: *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, p. 82-91. Disponível em: [http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04\\_08.pdf](http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04_08.pdf). Acessado em: 25/05/2014.

\_\_\_\_\_. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

\_\_\_\_\_. Gênero e patriarcado: violência contra mulheres. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Sueli de (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004a.

SEGATO, R. *A natureza do gênero na psicanálise e na antropologia*. Série Antropologia. Brasília, 1993. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/206464422/a-natureza-do-genero-na-psicanalise-e-na-antropologia-rita-laura-segato>. Acesso em: 04 jan 2014.

\_\_\_\_\_. *Os percursos do gênero na antropologia e para além dela*. Série Antropologia, Brasília, 1998. Disponível em: [http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/detalhes.asp?cod\\_dados=1083](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/detalhes.asp?cod_dados=1083). Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y status en la etiología de la violencia*. Série Antropologia. Brasília, 2003. Disponível em: <http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/11/genero01.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*. Brasília, 2003. Disponível em: [http://www.forosalud.org.pe/la\\_argamasa.pdf](http://www.forosalud.org.pe/la_argamasa.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Ques és un feminicídio: notas para un debate emergente*. Série Antropologia. Brasília, 2006. Disponível em: [http://www.cimac.org.mx/cedoc/indesol/por\\_acceso\\_a\\_just\\_para\\_mujeres\\_16\\_dias\\_acti](http://www.cimac.org.mx/cedoc/indesol/por_acceso_a_just_para_mujeres_16_dias_acti)

vismo/3\_una\_mirada\_al\_feminicidio/3\_8\_que\_es\_un\_feminicidio\_feminicidio\_y\_patria\_rcado\_rita\_segato.pdf. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *La guerra en el cuerpo*. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5041-2009-07-17.html>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Las mujeres nunca han sufrido tanta violencia doméstica como en a Modernidad*. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-139835-2010-02-08.html>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *La agresión sexual es un arma como cualquier otra*. S/d. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-175139-2011-08-23.html>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *La violencia está aumentando y la mujer es más vulnerable*. Disponível em: <https://barrademujeres.lamula.pe/2012/11/27/antropologa-rita-segato-la-violencia-esta-aumentando-y-la-mujer-es-mas-vulnerable/barrademujeres/>. Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Antropologia e direitos humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010493132006000100008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s010493132006000100008&script=sci_arttext).

\_\_\_\_\_. *Qualquer homem pode ser um agressor*. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/noticia/entrevista-rita-laura-segato>.

\_\_\_\_\_. *Indagaciones sobre violencia y género: construyendo nuevas categorías*. Entrevista a Rita Segato. Disponível em: <http://www.alsurdetodo.com/?p=336>. Acesso em: 04 jan. 2014.

SILVA, G. M. O estranho em contos de Antônio Carlos Viana. *Revista fórum identidades*, ano 3, v.6, jul./dez. de 2009. São Cristóvão. p. 225-236. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/revista\\_forum\\_identidades/revistas/ARQ\\_FORUM\\_IN\\_D\\_6/SESSAO\\_L\\_FORUM6\\_08.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IN_D_6/SESSAO_L_FORUM6_08.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. A representação da mulher no conto Das Dores de Antonio Carlos Viana. In: III Fórum Identidades e Alteridades-Educação, Diversidade e Questões de Gênero, 2009. *Anais...* Itabaiana, 2009.

\_\_\_\_\_. *Representação do corpo estranho na ficção de Antonio Carlos Viana*. 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2011.

SILVA, G. M. B. L. F. da. Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.22, p. 95-111, jan./jun. de 2003.

SILVA, M. I. S. As personagens infames de Antonio Carlos Viana e suas representações. *Interdisciplinar*, ano VII, São Cristóvão. v.15, p. 159-17, jan./jun. de 2012. Disponível em:

[http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_15/INTER15\\_012.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_15/INTER15_012.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Violência e desumanidade no conto Esperanza, de Antonio Carlos Viana. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Campina Grande, 2013. *Anais...* Disponível em: [http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_462\\_d6a879df39dfe1106eee85874de9e6a3.pdf](http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_462_d6a879df39dfe1106eee85874de9e6a3.pdf). Acesso em 04 jan. 2014.

SILVERMAN, M. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SOARES, B. M. *Mulheres invisíveis: violência conjugal e novas políticas de segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SOUZA, G. M. *Repetição, crueldade e trauma: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan*. 2009. Dissertação (Mestrado em estudos literários), Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7XRG6X>. Acesso em: 04 jan. 2014.

SOUZA, M. F. B. *A representação do adultério feminino em Dalton Trevisan*. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/8839>. Acesso em: 04 jan. 2014.

SODRÉ, M. Prefácio. In: VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

STERN, Jerome (org.). *Microfiction*. New York: W W Norton, 1996.

SCHØLLHAMMER, E. K. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Regina Dalcastagnè (Org.). São Paulo: Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008. 81f. Dissertação (Mestrado em literaturas brasileira, portuguesa e luso-africanas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/marcelospalding/arquivos/dissertacao.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2014.

TELLES, L. F. A confissão de Leontina. In: \_\_\_\_\_. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 73-111.

TELES, M. A. de; MELO, M. de. *O que é Violência contra a Mulher*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

TELES, G. M. As margens da ficção. In: *Retórica do silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 327-385.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. O que pode a literatura? In: *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 73-82.

TREVISAN, D. *Cemitério de Elefantes*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. *Primeiro livro de contos*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1979.

\_\_\_\_\_. *Dalton Trevisan*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Abril educação, 1981. (Literatura comentada).

\_\_\_\_\_. *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *O grande deflorador*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Violetas e Pavões*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *III ais*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. *Chorinho brejeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIDAL, A. *Roteiro para um narrador*. Cotia: Ateliê, 2000.

VIANA, A. C. *Brincar de Manja*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1974.

\_\_\_\_\_. *O meio do mundo*. Rio Grande do Sul: Libra&Libra, 1993.

\_\_\_\_\_. *Em pleno castigo*. São Paulo: Editora hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *O meio do mundo e outros contos*. Seleção e apresentação Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinê privê*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Como me tornei contista. *Interdisciplinar*, ano IV, v.8, p. 11-13, jan./jun. de 2009. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_8/INTER8\\_Pg\\_11\\_13.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_11_13.pdf). Acesso em: 04 jan. 2014.

VILLAÇA, N. *Cemitério de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VILHENA, J. ZAMORA, M. H. Além do ato: os transbordamentos do estupro. In *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: n. 12, p. 115-130, jan/abril 2004.

WELLEK, R; WARREN, A. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. In: *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. p. 53-62.

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; UNICAMP, 1989.

XAVIER, E. *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 1998.

\_\_\_\_\_. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

XAVIER FILHA, C. *Educação Sexual na Escola: o dito e o não-dito na relação cotidiana*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2000.

ZAPPONE, T.; WIELEWICKI, V. Afinal o que é literatura? In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 19-29.

ZOLIN, L. O. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos Sonhos*, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

\_\_\_\_\_. A violência em Patrícia Melo. In: SANTOS, J. dos; GOMES, C.M.; CARDOSO, A. L. *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011. p. 247-260.